CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XVI

(1961)

BARCELONA, 1961

DEPÓSITO LEGAL. M. - 561 - 1958

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

Die Gradualien des dritten Modus und ihre musikalische Struktur

Von Ferdinand HABERL

Das heutige offizielle römische Choralbuch enthält 17 Gradualien im dritten Modus. Sie verteilen sich folgendermassen auf das Kirchenjahr:

1) *Speciosus forma* (Psalm 44, 3 und 2) am Sonntag innerhalb der Weihnachtsoktav,
2) *Salvos fac nos* (Psalm 105, 47 mit. Versett aus Isaias 63, 16) am Namen- Jesu-Fest,
3) *Adjutor in opportunitatibus* (Psalm 9, 10- 11 und 19- 20) am Sonntag Septuagesima,
4) *Tu es Deus* (Psalm 76, 15 und 16) am Sonntag Quinquagesima,
5) *Exsurge, Domine, non praevaleat homo* (Psalm 9, 20 und 4) am dritten Fastensonntag,
6) *Exsurge, Domine, fer opem nobis* (Psalm 43, 26 und 2) am Dienstag nach dem vierten Fastensonntag,
7) *Tibi, Domine* (Psalm 9, 14 und 1-2) am Samstag nach dem vierten Fastensonntag,
8) *Eripe me* (Psalm 142, 9 und 10 mit Versett aus Psalm 17, 48 und 49) am ersten Passionssonntag,
9) *Exaltabo te* (Psalm 29, 2-4) am Mittwoch nach dem ersten Passionssontag,
10) *Exsurge, Domine, et intende* (Psalm 34, 23 und 3) am Montag in der Karwoche,
11) *Ego autem* (Psalm 34, 13 und 1-2) am Dienstag in der Karwoche.
12) *Confitebuntur caeli* (Psalm 88, 6 und 2) am Feste der heiligen Martyrer Primus und Felicianus am 9. Juni,
13) *Hic est, qui venit* (1 Joh 5, 6-8) am Feste des kostbarsten Blutes unseres Herrn Jesus Christus am 1. Juli,
14) *Benedicite Dominum* (Psalm 102, 20 und 1) am Feste des heiligen Erzengels Michael am 29. September,

Nota editorial. — Este artículo fue redactado por su autor para *Miscelanea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Por causas ineludibles y ajenas a nuestra voluntad no pudo ser publicado entonces. Así, pues, lo hacemos ahora muy complacidos, agradeciendo sinceramente al profesor Ferdinand Haberl su valiosa colaboración.

15) *Confiteantur Domino* (Psalm 106, 8-9) am Feste des heiligen Johannes Cantius am 20. Oktober,

16) *Laudate Dominum* (Psalm 148, 1-2) in der Votivmesse zu Ehren der heiligen Engel.

17) *Corona aurea* (Ecclesiasticus 45, 14 mit Versett aus Psalm 20, 4) in der Missa pro aliquibus locis : Sacrae Spineae Coronae Domini Nostri Iesu Christi am Freitag nach dem Aschermittwoch.

Es können noch hinzugezählt werden:

a) *Speciosus forma* (Psalm 44, 3 und 10) im Commune Sanctorum pro aliquibus locis, Commune plurium Virginum II, Pro Virginibus tantum = Graduale vom Sonntag innerhalb der Weihnachtsoktav, aber der Versett hat einen anderen Text,

b) *Juravit Dominus* (Psalm 109, 4 und 1) in dem nunmehr abgeschafften Messformular vom Feste des heiligen Papstes Gregor des Grossen am 12. März. Codex 121 des Klosters Einsiedeln bringt dieses Graduale für das Fest des heiligen Felix (fol. 56).

Wenn wir auf diese Weise 19 Gradualien zählen, dann finden sich 11 innerhalb der Fastenzeit. Lassen wir aber das seit Einführung des Commune unius aut plurium Summorum Pontificum abgeschaffte Graduale *Juravit Dominus* und die Gradualien der Feste *Pro aliquibus locis* ausser Betracht, dann treffen von 16 Gradualien 9 innerhalb der Fastenzeit.

Das jüngste Graduale ist das von Dom *Pothier* für die Engel-Votivmesse gestaltete *Laudate Dominum.* Es hat melodisch mit den übrigen Gradualien des dritten Modus nichts zu tun und bleibt darum in folgender Untersuchung ausser Betracht.

Das Namen- Jesu- Fest wurde erst auf Anordnung des Papstes *Innozenz XIII.* vom 20. Dezember 1721 in der gesamten lateinischen Kirche eingeführt, während das Fest des kostbarsten Blutes Jesu Christi erst am 10. August 1849 durch Papst *Pius IX.* auf die ganze Kirche ausgedehnt wurde.

Die geltenden Rubriken verlangen für die chorale Gestaltung der Gradualien folgende Aufteilung zwischen Vorsänger und Schola : Bis zum Asteriscus reicht die Intonation eines oder zweier Vorsänger. Die Schola singt dann weiter bis ausschliesslich Versett, den einer oder zwei Solisten vortragen. Gegen Schluss des Versettes steht abermals ein Asteriscus, bei dem die ganze Schola einstimmt und so das Graduale zu Ende führt.

Diese Aufteilung ist eine äusserliche Erinnerung an die frühere responsoriale Vortragsweise : Den ersten Satz bis ausschliesslich Versett sang ein Solist. Derselbe Satz wurde daraufhin von der Schola ganz wiederholt. Er ist somit das eigentliche *Responsum.* Dann sang der Solist den *Versett,* und zwar ganz. Hernach wiederholte die Schola nochmals das ganze Responsum.

Das Graduale Romanum empfiehlt diese frühere Praxis als Responsorialgesang:

Post Versum a solis Cantoribus aut a Cantore expletum, cuncti repetunt primam partem Responsorii usque ad Versum. Eine solche Wiederholung ist sinngemäss notwendig beim Graduale des Geburtsfestes des heiligen Johannes des Täufers am 24. Juni : *Priusquam te formarem in utero, novi te : et antequam exires de ventre, sanctificavi te. Misit Dominus manum suam, et tetigit os meum, et dixit mihi : «Priusquam te formarem in utero, novi te : et antequam exires de ventre, sanctificavi te.»* (Jeremias 1, 5 und 9).

Der Gradualgesang stand in der alten römischen Liturgie buchstäblich auf gleicher Stufe wie die Lesung der Epistel. Der *Ordo Romanus I*, dessen Textgestalt auf das Ende des siebten Jahrhunderts zurückgeht, betont, dass die Lesung der Epistel und der darauf folgende Gesang von der Höhe des Ambo aus erfolge : *Subdiaconus vero, qui lecturus est... ascendit in ambonem et legit. Postquam legerit, cantor cum cantatorio ascendit et dicit responsum* (Migne, Patrologia latina 78, 942). Erst die späteren römischen Ordines, die fränkisch-gallikanische Bräuche aufnahmen, bestimmen, dass der Sänger nach der Epistel nicht wie der Diakon zum Evangelium auf den Ambo hinaufsteigen dürfe, sodern wie der Subdiakon bei der Epistel auf einer Stufe des Ambo stehenbleiben müsse. So verordnet *Ordo Romanus II : Subdiaconus vero, qui lecturus est..., ascendit in ambonem, non tamen in superiorem gradum, quem solus solet ascendere, qui Evangelium lecturus est. Postquam legerit, cantor cum cantatorio... ascendit, non superius, sed stat in eodem loco ubi et lector* (ML 78, 971). *Ordo Romanus VI.* aber verlangt, dass der Sänger auf einer tieferen Stufe als der Lektor stehe : *Finita vero lectione, illis, qui Gradualem et Alleluja cantaturi sunt, juxta pulpitum in inferiori gradu standum est* (ML 78, 991).

Welch tiefen Eindruck muss dieser Gesang hervorgerufen haben, dass er gerade nach dem Stehen auf einer Stufe (gradus) des Ambo *Responsorium graduale* oder kurz *Graduale*, Stufengesang, genannt wurde!

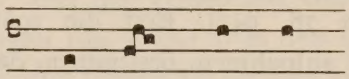
Eine musikalische Analyse der offiziellen römischen Gradualmelodien des dritten Modus soll die einzelnen Typen herausstellen, so dass Abhängigkeit und Selbständigkeit der einzelnen Melodieteile aufgezeigt werden können. Nach der Melodie des Graduale *Exsurge, Domine, fer opem nobis* vom *Dienstag nach dem vierten Fastensonntag* sind geformt das Graduale vom Feste des kostbarsten Blutes Jesu Christi und die beiden Gradualien *Speciosus forma* vom Sonntag innerhalb der Weihnachtsoktav und vom Commune plurium Virginum II, pro aliquibus locis sowie das Graduale *Corona aurea* vom Feste der Dornenkrone Christi, pro aliquibus locis.

Das Graduale *Exsurge, Domine, non praevaleat homo* vom *dritten Fastensonntag* ist Vorbild für die Gradualien *Benedicite Dominum* vom Feste des heiligen Erzengels Michael und *Confiteantur Domino* vom Feste des heiligen Johannes Cantius.

I. Intonationsformeln

A) *Für das Responsum*

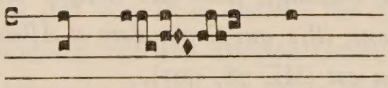
Das einen jeden Modus konstituierende Tonmodell erscheint vielfach schon bei der Intonation. Die Modelltöne G, a und c sind bei vier Texten zu einer Intonation geformt, die in dieser Art nur bei den betreffenden Gradualien gebräuchlich ist. Auf die Neumen Punctum (G) und Torculus (a-c-h) folgt eine Rezitation auf dem Ton c für eine oder für zwei Silben. Früher erfolgte diese Rezitations auf dem Ton h:



Ex - sur - ge
Spe - ci - o - sus
Co - ro - na
Hic est

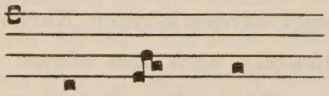
Dienstag nach dem vierten Fastensonntag.

Eine melismatische Bereicherung ist die Intonation des Graduale vom Sonntag Septuagesima:



Ad ju - tor

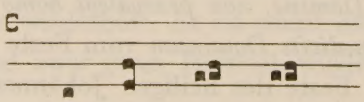
Die Intonation *Exsurge* vom Dienstag nach dem vierten Fastensonntag ist um eine Quinte tiefer notiert beim Graduale *Exsurge* vom Montag in der Karwoche, wobei aber die anschliessende Rezitation auf der Höhe der vorausgenden auslautenden Neume beibehalten ist:



Ex - sur - ge

Varianten hievon sind die Intonationen der Gradualien.

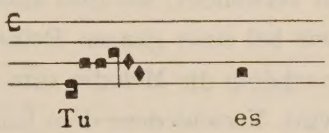
a) vom Dienstag in der Karwoche:



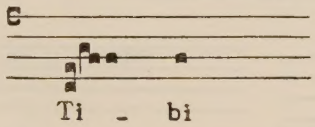
E - go au - tem

Diese Formel wird auch für den vierten Modus verwendet. Siehe die Gradualien *Mihi autem* vom Feste des heiligen Paulus vom Kreuz am 28. April und *Memor fui* vom Feste des heiligen Alfons Maria von Liguori am 2. August.

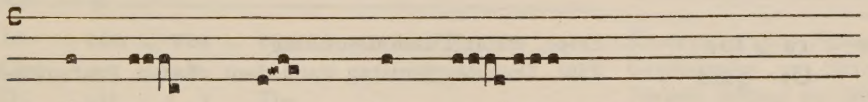
b) vom Sonntag Quinquagesima:



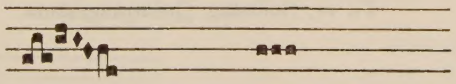
c) vom Samstag nach dem vierten Fastensonntag:



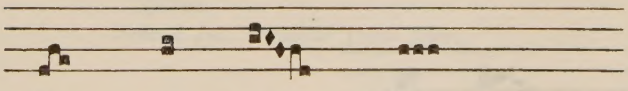
Neben diesen die Tonika E umkreisenden Intonationsformeln steht eine bei mehreren Gradualien erscheinende Melodie, welche den Wortakzent bei einem mit einem Quilisma verzierten Scandicus flexus bringt:

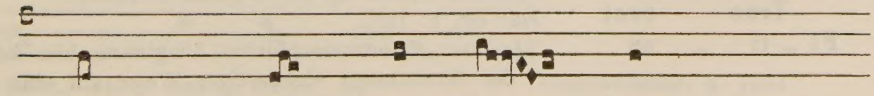


Ex - al - ta - bo te		Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag.
Ex - sur - ( ) ge		Dritter Fastensonntag.
Be - ne - di - ci - te		29. September.
Ju - ra - ( ) vit		früher am 12. März.



E - ri - pe me		Erster Passionssonntag; früher wurde *eripe* betont.
Sal - vos fac nos		Namen-Jesu-Fest; hier erfolgte eine mechanische Textunterlegung, so dass die innere Struktur der Formel zerstört ist.

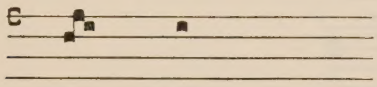




B) *Für den Versett*

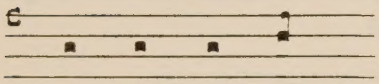
Wie im Responsorium so werden ebenso auch im Versett die Modelltöne des dritten Modus G, a und c zur Intonation verwendet, wie dies auch der Fall ist bei der Psalmodie der Messe und des Offiziums sowie bei einer ganzen Reihe anderer Choralgesänge.

Varianten zeigen sich, je nachdem die Melodie zum originalen Tenor h oder zu dem meist üblichen Tenor c geführt wird. Verschiedene dem Intonations-schema G- a- c vorausgesetzte Motive und verschiedene Ausschmückungen des Wortakzentes auf dem Modellton a ergeben eine Fülle von Intonationsmelodien:



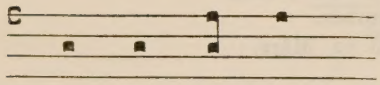
De - us

Exurge, Dienstag nach dem vierten Fastensonntag.



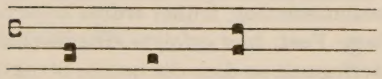
Li - be - ra - tor
Ut quid

Eripe, erster Passionssonntag.
Tibi, Domine, Samstag nach dem vierten Fastensonntag.



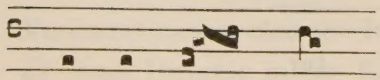
Li - be - ra - sti

Tu es, Sonntag Quinquagesima.



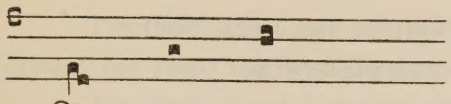
Quo - ni - am

Corona aurea, Dornenkrone Christi.

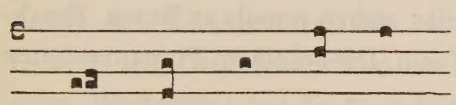


E - ru - cta - vit
Tres sunt
Fi - li - ae

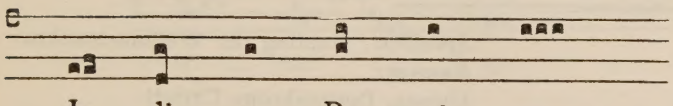
Speciosus, Sonntag der Weihnachtsoktav.
Hic est, 1. Juli.
Speciosus, Commune plurium Virginum; hier kommt aber der Wortakzent eigenartiger Weise auf eine epenthesis anticipata zu stehen.



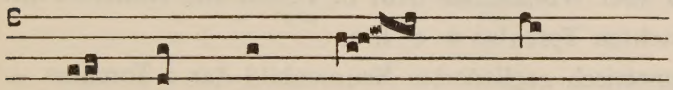
Adjutor, Sonntag Septuagesima.
Exaltabo, Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag.



Exsurge, Montag der Karwoche.

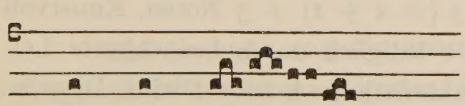


Ego autem, Dienstag der Karwoche.



Exsurge, dritter Fastensonntag.
Confiteantur, 20. Oktober.
Juravit, früher 12. März.

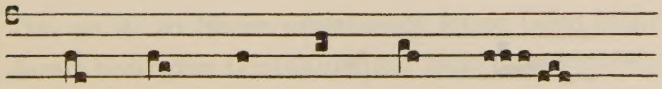
Weitere Intonationen sind gebildet mit den Modelltönen E, G und a, die allerdings mehr für die plagale Form des Deuteros sprechen:



Benedicite, 29. September; das Offertorium *Benedixisti* vom dritten Adventsonntag gab Anlass zu dieser Intonationsforn. Im Choralbuch ist hiefür der vierte Modus angegeben.

Tu Do - mi - ne

Salvos fac. Namen- Jesu- Fest.

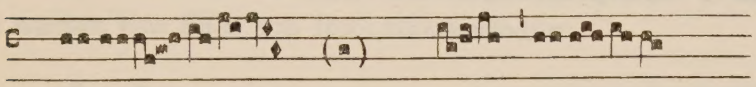


Confitebuntur, 9. Juni.

II. Typus des Graduale «Exsurge, Domine, fer opem nobis» vom Dienstag nach dem vierten Fastensonntag

1) Das Responsum

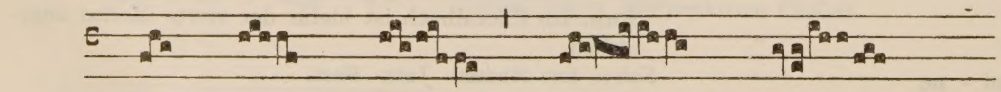
An die Intonation schliesst sich eine *Formel für einen Wortakzent.* Sowohl bei der Wortakzentsilbe als auch bei der unbetonten Schlusssilbe stehen jeweils 15 Noten. Beachtenswert ist auch der jedesmalige Einschnitt auf dem Ton h. Die bei einem Proparoxytonon (Domine, aurea) eingeschobene Note ist ebenfalls ein h:



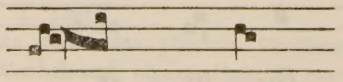
for	-	( )	ma	*Speciosus.* Sonntag der Weihnachtsoktav.
Do	-	mi -	ne	*Exsurge.*
au	-	re -	a	*Corona,* Dornenkrone Christi.
ve	-		nit	*Hic est,* 1. Juli.

Die darauffolgende *Formel für zwei Wortakzente* hebt in Vorder-und Nachsatz mit dem in der Intonation erstmals gebrachten Torculus a- c- h an.

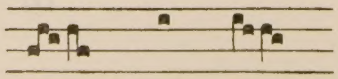
Der Vordersatz stellt ein symmetrisch gegliedertes Neumenbild dar : Torculus + + Torculus mit Clivis als Pressus angefügt, ferner Torculus + Torculus mit Clivis als Pressus angefügt, also 3 + 3 + 2 Noten und 3 + 3 + 2 Noten. Eindrucksvoll ist die melodische Steigerung der aufeinander aufbauenden Neumen, so dass die Formel für den zweiten Wortakzent noch weiter ausschwingt. Die Umkehrung der zweiten Neumen, Porrectus statt Torculus, und die zweimalige Clivis dienen ebenfalls der Steigerung. So erhält der erste Abschnitt des Teiles für den zweiten Wortakzent 3 + 3 + 2 + 2 = 10 Noten. Die abschliessende Vokalise umfasst 3 (= 1 + 2) + 3 (= 2 + 1) + 3 Noten. Kunstvoll wirkt die melodische Ausschmückung des Modells a-c lediglich durch benachbarte Leitertöne, wobei gegen Schluss das für den Modus charakteristische h betont wird. Dieselbe Schlussvokalise kehrt auch im zweiten Glied des Versettes wieder.



	fer	o -	pem	no	-	bis		*Exsurge.*
(su-) -	per	ca -	put	e	-	jus		*Corona.*



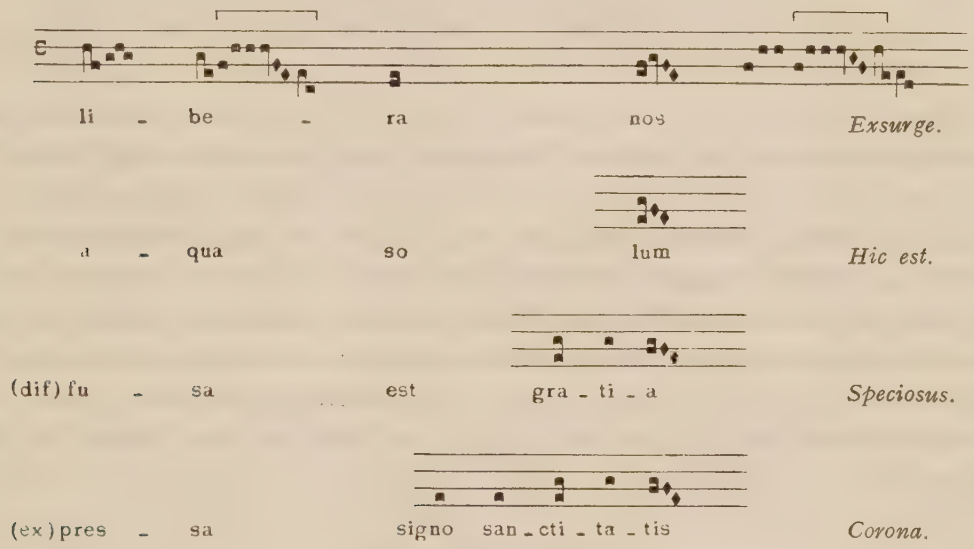
prae	fi -	li-is		ho	-	mi -	num	*Speciosus.*



et	san -	guinem		Je	-	sus Chri -	stus	*Hic est.*

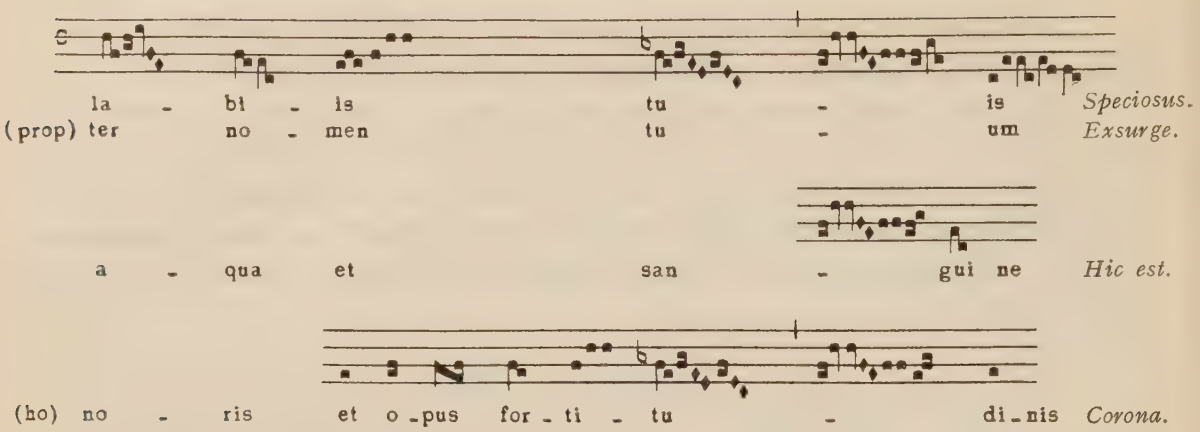
Im Graduale *Speciosus* fällt bei *hominum* ein Clivis weg. Beim Graduale *Hic est* erfolgt bei *Jesus Christus* die Anpassung durch Auflösung der Neumen.

Die *dritte Formel* umfasst zwei symmetrisch gebaute Glieder, die aus 17 beziehungsweise 18 Noten bestehen. Durch die Wiederholung derselben Neumenbilder werden Symmetrie und Ausdruck gesteigert. Das erste Glied ist in seinen Anfangsneumen c- a, h- c- h Träger des Wortakzentes. Das zweite Glied ist Vokalise. Doch kann seine Anfangsneume G- a- h- a- G beziehungsweise die Umgestaltung in den Gradualien *Speciosus* und *Corona* einen Wortakzent zur Geltung bringen:



Wie die erste und die dritte Formel die gleiche Struktur aufweisen (erstes Glied Träger eines Wortakzentes, letztes Glied Vokalise), so auch die zweite Formel und die *Schlussformel* : sowohl die beiden Wortakzente als auch die darauffolgenden unbetonten Silben tragen grössere Notengruppen. Melodisch kann diese Schlussformel als Steigerung der vorausgehenden dritten Formel empfunden werden, wie überhaupt das ganze Responsum eine sehr einheitliche Komposition ist, eine Entwicklung des Tonmodells des Deuterus, der Töne E, G, a und c.

Das erste Glied besteht aus 17 Noten und setzt somit die vorausgehende Reihe fort. Das 10 + 20 Noten umfassende letzte Glied stellt in der Formung der Neumen und der damit bedingten Gestaltung der Melodie gesanglich und auch zeichnerisch einen wirkungsvollen Schluss dar:



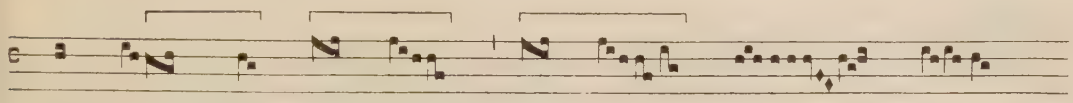
Wenn auch das originale Neumenbild Torculus + Trigon bei *et opus forti (tudinis)* erweitert und das Zahlenverhältnis der Teile gestört ist, so ist die Anpassung der vorletzten Silbe *(fortitu)di(nis)* auf Ton G, also die Auflösung der originalen Neumen G- a + h- G in G- a- h und G besser als die Ergänzung G- a- h und G- E bei *sanguine* im Graduale *Hic est.*

Wie aus letztem Beispiel ersichtlich, ist bei längerem Text die Formel in der Mitte etwas erweitert. Öfters wird auch vor die Formel der Ton a als Auftakt gesetzt : *in (labiis)*, Graduale *Speciosus, prop(ter nomen)*, Graduale *Exsurge.* Eine schöne Erweiterung dieser vorausgesetzten Note ist im Graduale *Corona* vor *honoris* angebracht bei *gloria.*

Dieselbe Schlussformel des Responsums wird auch für den *Schluss des Versettes* gebraucht.

2) Der Versett

Die *erste Formel* gestaltet einige Textsilben neumatisch und lässt das letzte Wort in einem grösseren Melisma erklingen. Zu beachten ist die dreimalige Progression der Neumen Porrectus- Clivis. Die Steigerung wird nicht bloss dadurch erzielt, dass das zweite Porrectus- Clivis-Glied höher einsetzt, sondern dass es auch noch durch eine Clivis praepunctis intensiviert wird. Die somit erzielte Steigerung wird bei der Wiederholung noch stärker durch die Hinzufügung einer erhöht einsetzenden weiteren Clivis, deren Tonraum in der Schlusssilbe der Formel in einer dreifachen Clivis (d- c, d- c, c- h) ausklingt. Eine feine Progression von der ersten Porrectus- Clivis-Gruppe ab stellt die Zahl der Noten dar: 3 + 2, 3 + 2 + 3, 3 + 2 + 3 + 2, 3 + 2 + 3 + 2 + 2. Diese wohlgeordnete Zahlenreihe ist eingerahmt von 2 + 2 sowie 2 + 2 + 2 Noten. Aus gesetzmässig geformten Steinen entsteht somit ein strahlendes Mosaik, eine von einem ordnenden Geist geschaffene lebensvolle Melodie, ein ästhetisches Abbild des hierarchischen Ordo himmlischer Liturgie:

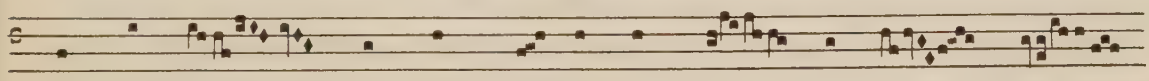


au - ri - bus no - stris au - di - vi - mus *Exsurge.*
(ve) ni sti (e-) - - um *Corona.*
(qui testimonium) dant in cae - lo
(qui testimonium) dant in ter - ra *Hic est.*
(cor) me um *Speciosus*-Weihnachtszeit.
(re) - gum *Speciosus*-Commune.

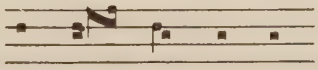
In dem letzten Beispiel (regum) ist der Charakter des Melismas als Träger eines Wortakzentes übersehen. Ausserdem sind zur Vermeidung eines Pressus zwischen dem letzten Pes c- d und der drittletzten Clivis d- c die Neumen geändert : c- d- c, d- c, c- h = = Torculus, Clivis, Clivis.

Es ist schade, dass keine Textanpassung die künstlerische Höhe der originalen Melodie im Graduale *Exsurge* erreicht.

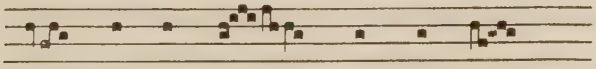
Die *zweite Formel* ist ein Typus, der in Anpassung an die einzelnen Texte an verschiedenen Stellen Änderungen erfährt. Wie das erste Glied des Versettes *Deus auribus nostris audivimus* eine Variante des ersten Gliedes des Responsum ist *Exsurge, Domine,* so ist es ähnlich auch beim anschliessenden zweiten Glied : *fer opem nobis - patres nostri annuntiaverunt nobis.* Diese Variationskunst ist um so höher zu bewerten, als nicht nur die Melodie, sondern auch die Struktur zu verändern war. Im entsprechenden Glied des Responsum waren nur zwei Wortakzente zu gestalten, nunmehr sind es drei Wortakzente. Die Anpassung an die verschiedenen Texte hat aber, wie sich aus folgender tabellarischen Übersicht ergibt, leider nie die originale künstlerische Höhe im Graduale *Exsurge* erreicht.



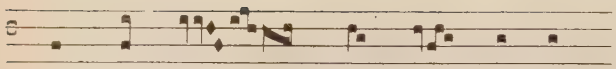
pa - tres no - stri an - nun - ti - a - ve - runt no - bis *Exsurge.*



be - ne - ( ) - di - cti - o - ni - bus dul - ce - di - nis *Corona.*
Pa - ter, Ver - bum ( ) et Spi - ri - tus ( ) San - ctus *Hic est.*

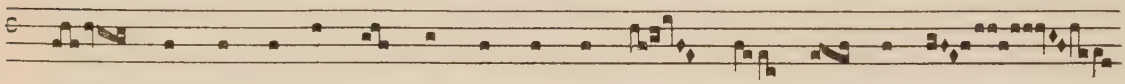


Spi - ri - tus, A - qua, et San - guis *Hic est.*
in (ho) - no - re ( ) tu - o *Speciosus,* Commune.

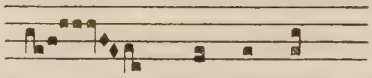


di - co e - go o - pe - ra me - a ( ) Re - gi *Speciosus*, Weihnachten.
astitit re - gi - na a ( ) de - xtris ( ) tu - is *Speciosus*, Commune.

Die *dritte Formel* stellt ebenfalls eine Entwicklung aus der entsprechenden Formel des Responsum dar, wobei auch eine Beeinflussung durch den Beginn des Schlussgliedes des Responsum erkenntlich ist *diebus - labiis*. Gegen Schluss decken sich die Melodien des dritten Gliedes des Responsum und des Versettes notengetreu. Die Anzahl der Töne bei den beiden Hauptakzenten *opus- diebus* ist jeweils 7, bei der Schlussvokalise 17:



o - pus, quod o - pe - ra - tus es in di - e - bus e - o - rum *Exsurge.*



(posu) i - sti (in) ca - pi - te e - jus *Corona.*
( ) lingua mea (ca-) la - mus ( ) scri bae *Speciosus*, Weihnachten
( ) in (ve-) sti - tu de - au(ra)to *Speciosus*, Commune.

Im Graduale *Corona* könnte die Siebenzahl der Noten beim Wortakzent *capite* beibehalten verden, wenn die originale Melodie von *diebus* unverändert übernommen worden wäre. Für die Schlusssilben *(ca)pite* liesens sich die beiden Clivis der Pressusfigur *(die)bus* verwenden. Auf den Pes liquescens bei dem Worte *in* könnte verzichtet werden Wahrscheinlich war das Graduale *Speciosus* mit der Wortbetonung *calámus* Vorbild. Die weitere Textanpassung lässt auch auf die Betonung *deáurato* schliessen. An Stelle der Rezitation bei *lingua mea* hätte auch der Beginn der Formel *opus* genommen werden können. Die Formel besteht aus einer Gruppe für einen Wortakzent mit folgender Rezitation und einer Gruppe für einen weiteren Wortakzent mit folgender Schlussgruppe, die den Wortakzent auf einer epenthesis anticipata hat. In der originalen Gestalt beim Graduale *Exsurge* ist die Rezitation bei *operatus* ausgeschmückt durch Hervorhebung und Bereicherung der Wortakzentsilbe, unterstützt durch eine melodische Antizipation bei der unmittelbar vorausgehenden unbetonten Silbe.

Auch hier ist zu bedauern, dass keine Textanpassung die künstlerische Feinheit der originales Gestaltung im Graduale *Exsurge* erreicht.

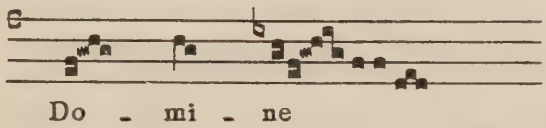
Das *Schlussglied* dieser Gradualverse deckt sich melodisch genau mit dem Schlussglied des Responsum.

III. Typus des Graduale «Exsurge, Domine, non praevaleat homo» vom dritten Fastensonntag

1) Das Responsum

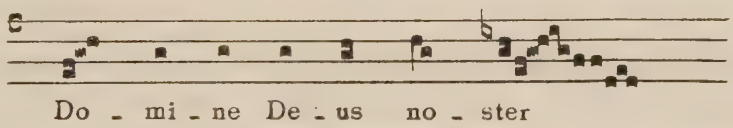
A) *Die aus dem Modell E- G- a entwickelten Formeln*

Wenn das erste Wort nach der Intonation *Dominus* lautet, wird ein aus dem Modell E- G- a entwickeltes Gebilde verwendet, das in einer *Vokalise entweder auf D oder auf E* ausläuft:



Exsurge; *Eripe me*, erster Passionssonntag; *Benedicite*, 29; September; *Juravit*, 12. März.

Etwas auseinander gezogen erscheint diese Formel im Graduale *Salvos fac nos*, Namen- Jesu- Fest:

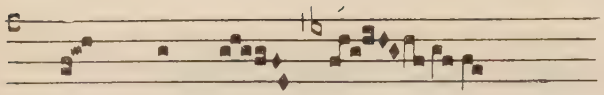


Die Schlussvokalise dieser auf D auslaufenden Formel dient öfters als Interpunktionsmelisma : *(gen)-tes* im Graduale *Exsurge*; *(virtu)-te* im Graduale *Benedicite*, 29. September; *(tu)-o* im Graduale *Salvos fac nos*, Namen- Jesu- Fest; *(so)-lus* und *(gen)-tibus* im Graduale *Tu es*, Quinquagesima; *(e)-jus* im Graduale *Confiteantur*, 20. Oktober; *(aeter)-num* im Graduale *Juravit*.

Vergleiche die Ableitungen bei *cilicio* im Graduale *Ego autem*, Kardienstag; *intende* im Graduale *Exsurge*, Karmontag. Daraus ist wohl im selben Graduale die Melodie bei *judicium meum* = *et Dominus meus* entstanden. An beiden Stellen, *cilicio* und *intende*, ist nur der Beginn der Formel, Scandicus mit Quilisma, verwendet.

Im Graduale *Adjutor*, Septuagesima, wird die Melodie zur Schlussformel des Responsum *Domine* erweitert.

Die auf E kadenzierende Vokalise ist gegliert in Torculus + Pes subpunctis, Torculus + Pes subpunctis, dreimal Clivis:



Exsurge, Karmontag; *Tibi*, Samstag nach vierten Fastensonntag; *Confiteantur*, 20. Oktober.

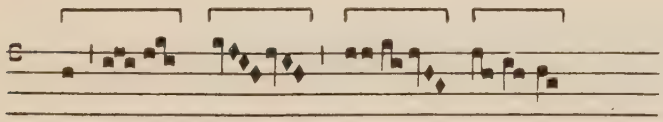
Auch diese auf E kadenzierende Vokalise wird, wenn auch verkürzt, als Interpunktionsmelisma verwendet : *(face)-re* im Graduale *Eripe*, erster Passionssonntag, wo statt des b der Ton h gebracht ist, während bei *meam* im Graduale *Ego autem*, Kardienstag, wieder b steht.

In den beiden Gradualien der Karwoche, *Exsurge* und *Ego autem*, wird diese auf E kadenzierende Vokalise zum Abschluss des Responsum verwendet.

Eine eigene Variante dieser Formel findet sich zu Beginn des Graduale *Tu es Deus*, Quinquagesima.

B) *Die aus dem Modell G- a- c entwickelte Formel*

Als nächste Formel erscheint öfter ein mit einer dreifachen Clivis auf dem Ton G auslaufendes *Interpunktionsmelisma*, welches aus 7 + 7 + 7 + 6 Noten besteht. Dabei stehen die Einschnitte auf den Tönen h, a, G und G. Den Neumen Torculus, Climacus und Clivis kommt eine konstruktive Bedeutung zu:

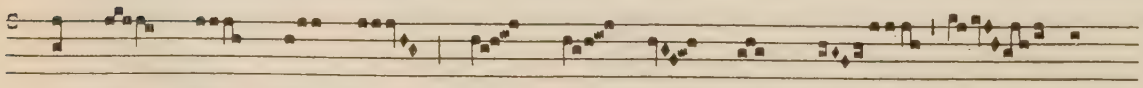


Eripe, erster Passionssonntag; *Salvos fac*, Namen- Jesu- Fest; *Benedicite*, 29. September; *Confiteantur*, 20. Oktober; *Exaltabo*, Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag; *Juravit*.

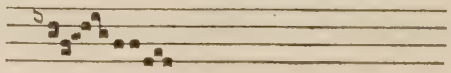
Die dieser Vokalise vorausgehende Wortakzentgestaltung bei *meis* am ersten Passionssonntag ist Vorbild für *ejus* in den Gradualien vom 29. September und 20. Oktober sowie für *eum* im Graduale *Juravit*.

Im Graduale *Exaltabo* ist der Beginn der Vokalise frei gestaltet. Das vorausgehende *suscepisti* ist Vorbild für *et congrega nos* im Graduale *Salvos fac*.

C) *Einzelne wiederkehrende Verbindungsglieder*

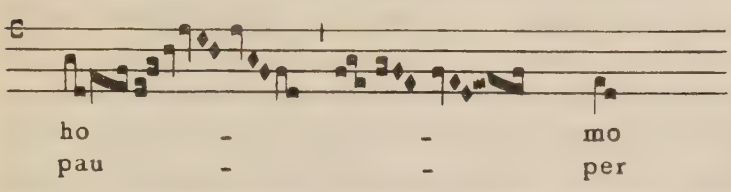


Exaltabo.



Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num *Juravit.*
mur no - mi - ni san - cto tu - o *Salvos fac.*

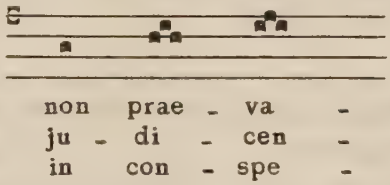
Die Anpassung im Graduale *Salvos fac*, Namen- Jesu- Fest, verstösst bei *nomini sancto* gegen den Wortakzent der Neumenvorlage.



Exsurge.
Tibi, Domine, Samstag nach dem vierten Fastensonntag.

Eine Reihe verschieden gestalteter charakteristischer Wendungen des dritten Modus ist zwischen häufiger wiederkehrende Formeln eingeschaltet, so dass trotz vieler Ähnlichkeiten jedes Graduale auch individuelle Zeichnungen enthält. Der natürliche Fluss der Melodie lässt aber ein einheitliches künstlerisches Gebilde entstehen.

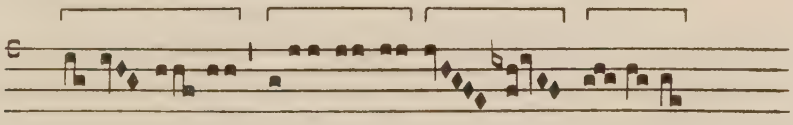
Im Graduale *Exsurge* beginnt jeder Satz mit dem Motiv:



Diese sehr einheitliche Gestaltung wird aber von keinem anderen Graduale übernommen. Nur in etwa kann zum Vergleich herangezogen werden das Graduale *Benedicite*, 29. September, bei den Stellen : *omnes, potentes* und *qui.*

D) *Die Schlussformeln*

Am häufigsten ist folgende Schlussvokalise verwendet:



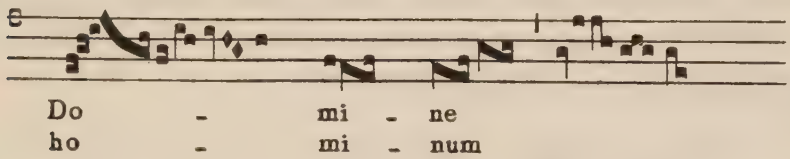
Einander mehr oder weniger ähnliche Motive gehen dieser Vokalise voraus.

Sie findet sich in folgenden Gradualien : *Salvos fac*, Namen- Jesu- Fest (auch für den Versett); *Tu es*, Quinquagesima; *Exsurge* (auch für Versett); *Eripe*, erster Passionssonntag; *Exaltabo*, Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag (auch für Versett); *Exsurge*,

Karmontag (nur für Versett); *Benedicite*, 29. September (auch für Versett); *Confiteantur*, 20. Oktober (nur für Versett) und *Juravit* (auch für Versett). Die Schlussvokalise des Graduale *Tibi, Domine*, Samstag nach dem vierten Fastensonntag, übernimmt nur einige Neumen.

Die das Modell des Deuteros E- G- a- h (c) ausschmückende Melodie ist aus vier Teilen zusammengesetzt, deren Notenanzahlen folgendes Verhältnis aufweisen : 10- 7- 10- 7 oder entsprechend dem Neumenbild : 2 + 3 + 3 + 2, 3 + 2 + 2, 5 + 2 + 3, 3 + 2 + 2.

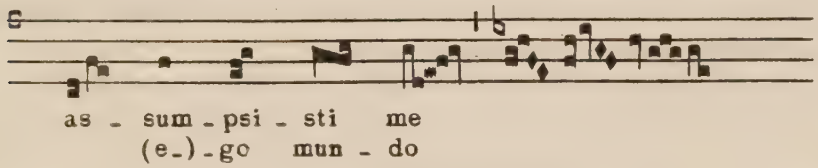
Mit einem verkürzten Schluss dieser Vokalise und unter Benützung der nach der Intonation des Responsum üblichem Formel für *Domine* gestaltet das Graduale *Adjutor*, Septuagesima, eine eigene Schlussformel:



Adjutor, Septuagesima.
Confiteantur, 20. Oktober.

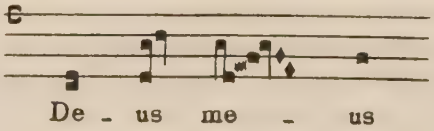
Vielleicht war der ähnliche Klang *Domine- hominum* Anlass für die Übernahme am Feste des heiligen Johannes Cantius.

Das Graduale *Tenuisti* vom zweiten Passionssonntag, das im vierten Modus steht, hat folgenden Schluss für das Responsum:

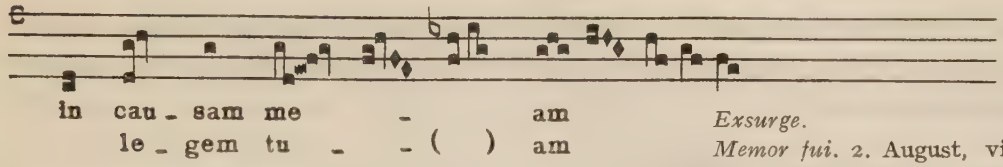


Mihi autem, 28. April, vierter Modus.

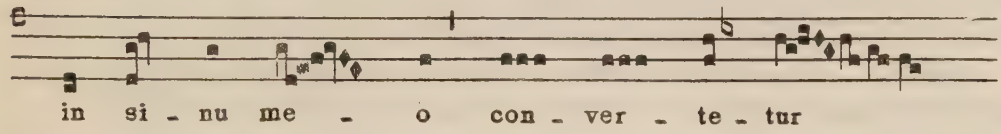
Im Graduale *Exsurge*, Karmontag, erscheint die Formel:



Die letzte Neumenfigur ist das Kopfmotiv der Schlussvokalise des vierten Modus. Im Graduale *Exurge* des Karmontags wird daraus das Schlussglied gebildet, ebenso auch, aber etwas erweitert im Graduale *Ego autem* des Kardienstags:



Exsurge.
Memor fui. 2. August, vierter Modus.



Ego autem.

Die Melodie der Gradualien *Exsurge* und *Ego autem* der beiden ersten Kartage hat mehr einen plagalen Charakter.

Mit einer *Formel des ersten Modus* schliesst das Responsum des Graduale *Confitebuntur* vom Feste der heiligen Märtyrer Primus und Felicianus am 9. Juni. Lediglich die Finalis ist durch den Ton E ersetzt. Diese Kadenzformel findet sich in folgenden Gradualien des ersten Modus:

Beata gens, 17. Sonntag nach Pfingsten, *Concupivit rex,* Commune Virginis tantum, II, *Dulcis et rectus,* Herz- Jesu- Fest, *Ecce quam bonum,* 22. Sonntag nach Pfingsten, *Qui timetis Dominum,* Fest des heiligen Johannes von Capestrano am 28. März, *(Sapientia aedificavit,* Vigil der Unbefleckten Empfängnis), *Spera in Domino,* Fest des heiligen Johannes Bosco, 31. Januar, *Tota formosa,* lokales Fest Mariens von der immerwährenden Hilfe am 27. Juni.

2) Der Versett

Im Anschluss an die Intonation *In convertendo* bringt der Versett des Graduale *Exsurge* vom dritten Fastensonntag zunächst eine Rezitation auf dem Ton c. Dass diese Rezitation früher auf dem Tenor h erfolgte, ist ersichtlich aus dem Akzentpodatus bei *inimicum.* Eine interessante Variante der Erhöhung des Wortakzentes über das frühere originale h erfolgt bei *meum* durch die Clivis c- h.

Mit dem Wort *retrorsum* schliesst *der erste Satz.* Das Melisma auf dem Wortakzent wird eingeleitet durch den auftaktartigen Pes a- d, der im ersten Teil des Melisma -ton leitermässig dreimal ausgefüllt wird. Das durch ein Quilisma verzierte mittlere Bindeglied h- c wird beiderseits von einem Climacus (Virga subtripunctis) eingerahmt, so dass dieser erste Teil des Melismas aus 10 Noten besteht.

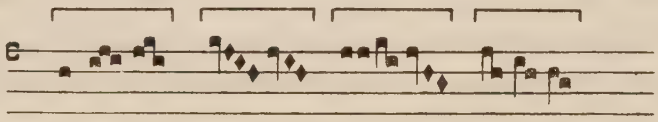
Der zweite Teil des Wortakzentmelismas wird von einem Porrectus subtripunctis abgeschlossen und besteht ebenfalls aus 10 Noten.

Über der unbetonten Schlusssilbe stehen 5 Noten. Eine Clivis eröffnet den zweiten Teil des Akzentmelismas und beschliesst die ganze Formel auf dem Ton G, der auf die nächste Formel hinführt:

re - tror	-	sum	*Exsurge.*
in - a	-	nem	*Confiteantur*, 20. Oktober.
	me	o	*Juravit.*

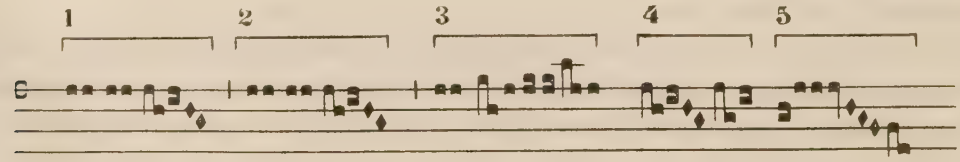
Das feine Spiel zwischen Rezitation und Erhöhung des Wortakzentes, wie es in der Vorlage des Graduale *Exsurge* bei *inimicum meum* so schön gestaltet ist, zeigt sich im Graduale *Confiteantur* bei *animam* nicht mehr.

Im Anschluss an eine weitere Intonation für die *zweite Formel* bringt das Graduale *Exsurge* ein *Interpunktionsmelisma (infirmabuntur, et peri)-bunt,* das von anderen Gradualien als die erste Formel des Versettes gebracht wird. Eine kleine Änderung zu Beginn lässt ein symmetrisches Gebilde entstehen, das 7 + 7 + 7 + 6 Noten umfasst. Die Einschnitte stehen auf den Tönen h, a, G und G.



Teilweise mit etwas verändertem Beginn findet sich dieses Interpunktionsmelisma ausser im Graduale *Exsurge* des dritten Fastensonntags auch in den Gradualien *Exaltabo,* Montag nach dem ersten Passionssonntag, *Benedicite,* 29. September, *Tu es,* Quinquagesima, *Confitebuntur,* 9. Juni.

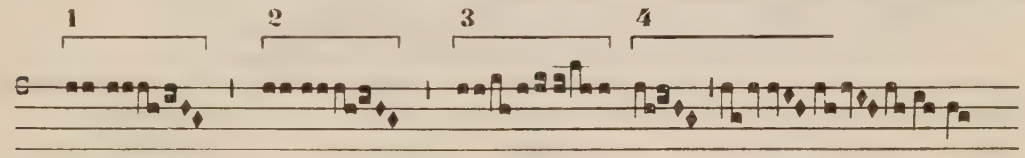
Die *dritte* Formel stellt das umfangreichste *Interpunktionsmelisma* dar. Siehe *Exsurge: (a facit)-e,* dritter Fastensonntag und *Benedicite : (no)-men,* 29. September:



Diese aus 52 Noten bestehende Vokalise kann in fünf Teile zerlegt werden : Teil 1 = Teil 2, bestehend aus jeweils 10 Noten. Den aus 12 Noten besttehenden Teil 3 kann man auflösen in eine Gruppe von vier Noten (Bistropha + Clivis) und in eine Gruppe von acht

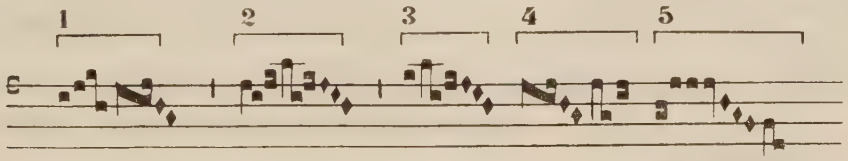
Noten : dem mittleren Pes geht ein Pes praepunctis voraus und folgt eine Clivis strophica, so dass je ein Punctum diese letzte Gruppe einrahmt. Die Teile 4 und 5 werden in der Editio Vaticana durch eine mora vocis getrennt, so dass sie aus jeweils 10 Noten bestehen. Die Teile 1 und 2 kadenzieren in einem Pes subpunctis. So ist im Graduale *Benedicite* am 29. September in Teil 4 nach dem Pes subpunctis eine divisio minima angebracht. Dann besteht Teil 4 aus 6 + 4 Noten. Das umgekehrte Verhältnis zeigt sich bei Teil 5, wenn man in 4 + 6 Noten abteilt. Das Zahlenverhältnis der fünf Teile ist 10, 10, 12, 10, 10.

Dieses Interpunktionsmelisma wird in den beiden Ferial-Gradualien *Exaltabo,* Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag, und *Exsurge,* Karmontag, von Gruppe 4 ab so geändert, dass es auf dem Ton G ausläuft:



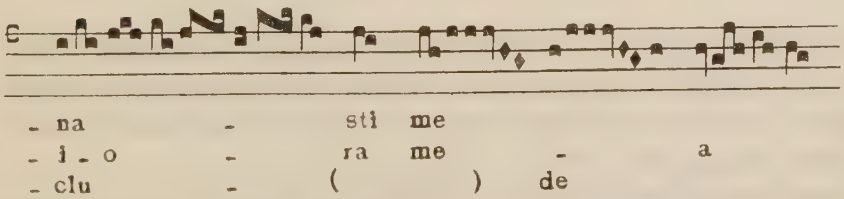
Im Graduale *Adjutor,* Septuagesima, wird diese dritte Formel mit der Kadenz auf D in sehr freier Veränderung als *erstes Glied* des Versettes gebracht : *Quoniam non.*

Eine weitere Variante steht als *drittes Glied* im Graduale *Tu es,* Quinquagesima:



Als *erstes Glied* des Versettes unmittelbar nach der Intonation erscheint dieses Interpunktionsmelisma in den Gradualien *Eripe,* erster Passionssonntag, und *Salvos fac,* Namen-Jesu- Fest.

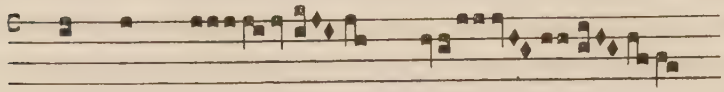
Manchmal wird *folgende Formel* gebraucht:



Exaltabo, Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag. *Benedicite,* 29. September. *Exsurge,* Karmonfag.

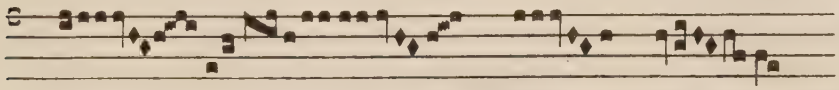
Die letzten sieben Noten : Torculus, Clivis, Clivis sind eine Kadenz des Tetrardos, wie sie zum Beispiel auch im Alleluja der Ostervigil-Messe und im Alleluja des ersten Adventsonntages gebraucht wird.

In *Änderung des Schlussteiles mit Kadenz auf E* entsteht die Formel:



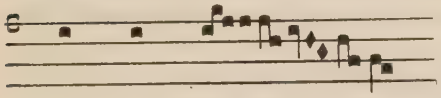
i - ra - cun - dis *Eripe*, erster Passionssonntag.
- su - ri - en - tem *Confiteantur*, 20. Oktober.

Eine schwungvolle Auszierung aller Modelltöne des Deuteros stellf folgende *Formel für einen Wortakzent* dar:

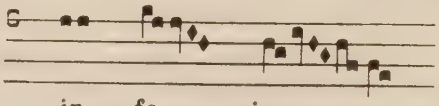


po - pu - lum *Tu es*, Quinquagesima.
Do - mi - ne *Exaltabo.*
Se - de *Juravit.*

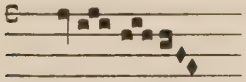
Die Tone h, a, G, a, F, E der Schlussvokalise finden verschiedene Gestaltungen:



i - ni - quo *Eripe.*



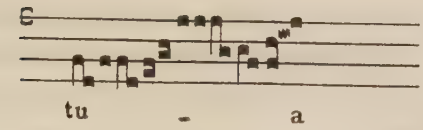
in - fe - ris *Exaltabo.*



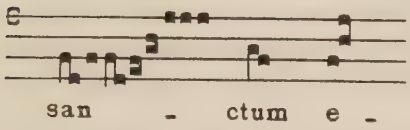
me *Eripe.*
(saecu)-lo *Salvos*, Namen- Jesu- Fest.
(-tio)-ne *Confitebuntur*, 9. Juni.

Die *Schlussglieder* der Versette und der Responsorien sind in folgenden Gradualien identisch : *Benedicite.* 29. September, *Confiteantur*, 20. Oktober, *Exaltabo*, Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag, *Exsurge*, Karmontag, *Exsurge*, dritter Fastensonntag, *Juravit*, früher am 12. März, *Salvos*, Namen- Jesu- Fest.

Diese Schlussvokalise wird *durch melodische Wendungen vorbereitet*, die nicht bloss das Ende der vorausgehenden Formel mit der Schlussvokalise verbinden, sondern auch manche Wortakzente in mehr oder weniger typischer Weise gestalten:

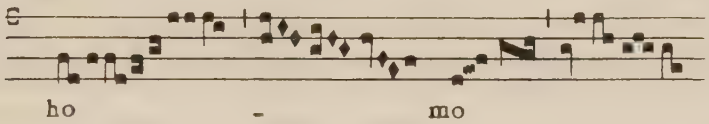


Exsurge, dritter Fastensonntag.

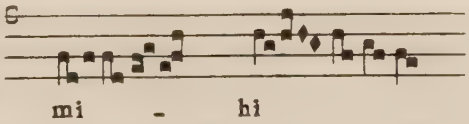


Benedicite.

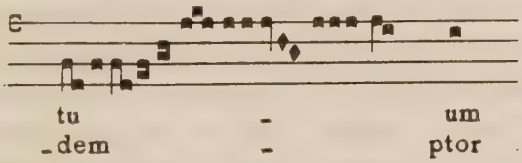
Zu einer *eigenen Schlusskadenz* wird diese Formel im Graduale *Adjutor* ausgebaut:



Vereinfacht ist sie im Graduale *Ego autem:*

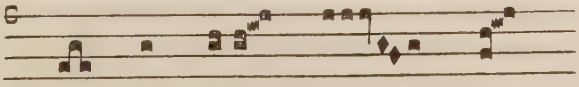


Manchmal zeigt sich diese Formel mit entsprechenden Veränderungen *auch innerhalb des Versettes,* ohne das Schlussglied einzuleiten:



Tu es, Quinquagesima.
Salvos, Namen- Jesu- Fest.

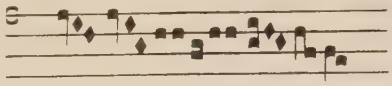
Die direkte Vorbereirung der Schlussvokalise stellt, wie bereits gezeigt, das Tongerüst c- G- F- c dar. Hierzu findet sich auch folgende Einleitung:



Confiteantur, 20. Oktober.
Salvos, Namen- Jesu- Fest.
Juravit.

Diese Formel ist teilweise zitiert im Graduale *Exaltabo,* Mittwoch nach dem ersten Passionssonntag, und zwar als *Beginn eines Satzgliedes* innerhalb des Versettes *abstraxisti.*

In Gruppen von 8 + 8 + 4 Noten lässt sich die am ersten Passionssonntag und am 9. Juni verwendete *Schlussvokalise* zerlegen:



Eripe me und *Confitebuntur.*

Zu einem Wortakzentmelisma ausgeweitet erscheint diese Formel als Schlussglied des Versettes im Graduale *Tibi,* Samstag nach dem vierten Fastensonntag, aber eigenartiger Weise ohne Schlussvokalise. Ferner ist hier auffällig, dass dem Schlussglied die gewöhnliche Kadenz des Deuteros vorausgeht : *impius, incenditur pauper.*

Eine *freie Variante* ist auch die Schlussvokalise *Joseph* im Graduale *Tu es,* Quinquagesima.

IV. Anpassung choraler melodien an verschiedene texte

Sämtliche Gradualien ritchten sich im Bau ihrer Melodien mehr oder weniger nach einem feststehenden Schema. Das im Responsum und im Versett jeweils viergliedrige Graduale *Exsurge, Domine, fer opem nobis* vom Dienstag nach dem vierten Fastensonntag ist in seiner Struktur den Gradualien des zweiten Modus vergleichbar. Don Paolo *Ferretti* zeigt ihre psalmodische Struktur im ersten Band seiner im Jahre 1934 in Rom erschienenen *Estetica Gregoriana,* Seite 175- 189. Bei dem Typus dieses Graduale *Exsurge* sind keine psalmodischen Formeln vorhanden, aber die vier Formeln des Responsum und die vier Formeln des Versettes stehen zueinander in einem ähnlichen Verhältnis wie die vier psalmodischen Formeln des Responsums zu denen des Versettes der Gradualien des zweiten Modus. Nach dem Typus dieses Graduale *Exsurge* können von kunstverständiger Hand unter Beachtung der gregorianischen Baugesetze auch andere Gradualtexte gestaltet werden.

Der andere Typus des Graduale *Exsurge, Domine, non praevaleat homo* vom dritten Fastensonntag ist durch die vielfältige Textanpassung so verändert, dass das zugrunde liegende Schema nur schwer erschlossen werden kann. Die *centonische Bauweise* dieser Gradualien zeigt ein feines künstlerisches Stilgefühl der Choralkomponisten, das in heutiger Zeit wohl kaum mehr nachgeahmt werden kann. Bei späteren Anpassungen, bei neueren Festen, ist aber die Symmetrie der Melodie öfters gestört.

Möge der traditionelle Schatz der gregorianischen Melodien so erhalten bleiben,

wie ihn die Meister der Choralkomposition in einer natürlichen Verbindung mit dem Text geschaffen haben! Jede Textänderung, die die gregorianischen Baugesetze ausser Acht lässt, hat eine Störung des rhythmischen Flusses der Melodie zur Folge.

Vorstehende Analyse der offiziellen Gradualien des dritten Modus, eines kleinen Ausschnittes aus dem *Graduale Romanum,* will gregorianische Baugesetze und ihre Handhabung im gegenwärtigen Repertoire des Vatikanischen Chorals aufweisen. Daraus ist zu folgern, mit welch gutem Recht der Jubilar, Monsignore Higinio Anglés, als Präsident des Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom sich dafür einsetzt, dass der kunstvolle gregorianische Gesang, *cantus Ecclesiae Romanae proprius* (Motu proprio, Inter pastoralis officii), auch mit seiner traditionellen Textgestalt beibehalten werde : *ut cum latinis sacrae Liturgiae verbis eorundem verborum cantus Gregorianus arcte conectatur.* Dieses Wort aus der Enzyklika *Musicae sacrae disciplina* unseres Heiligen Vaters Pius XII. bezieht sich auf die Verbindung der Choralmelodien mit der lateinischen Kultsprache, so dass die choralen Weisen nicht auf Texte anderer Sprachen übertragen werden dürfen. Da aber der Choral mit seinen latenischen Texten vielfach eine solche Einheit ist, die auch keine andere lateinische Textfassung zulässt, kann nur in sehr seltenen Fällen eine Adaptation erfolgen, die künstlerisch befriedigt und der heiligen Liturgie würdig ist. Nicht bloss für neue Kompositionen, sondern auch für Textunterlegungen gilt die Vorschrift der Kirchenmusikenzyklika : *Quodsi, propter dies festos recens in usum inductos, novae componendae erunt modulationes, id a magistris huius artis vere peritis eo modo fiat, ut propriis genuini cantus Gregoriani legibus fideliter obtemperetur, et novae modorum compositiones cum vetustioribus virtute et puritate digne concertent.*

Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

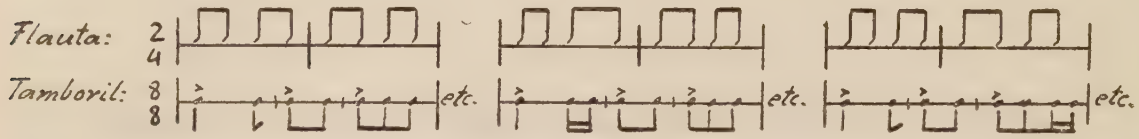
(*Continuación*)

Por M. GARCÍA MATOS

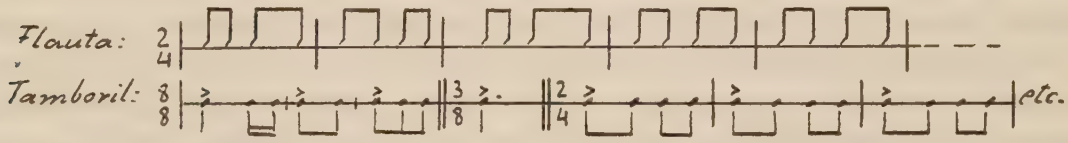
Según enunciamos, altamente notable es también la rítmica que aparejada lleva en las percusiones acompañantes la *charrada* salmantina de métrica a dos tiempos de combinación binaria (2 × 4). Por descuido de observación, o confusa inteligencia, quizá, de dicha rítmica, no se registra el menor indicio de ella en las transcripciones que de *charrada* tal hicieron y publicaron los folkloristas que mencionamos en la anterior parte del presente artículo. Nosotros no hemos tenido la fortuna de encontrar en nuestros viajes de estudio por la provincia de Salamanca sino piezas instrumentales *(flauta* y *tamboril)* del tipo, no pudiendo hablar sobre lo que acontece en las cantables, que son las que preferentemente figuran en las colecciones de aquellos folkloristas y a las que Ledesma, en la suya, agregó por separado los ritmos de pandereta, que consigna bajo fórmulas encajadas en el mismo compás binario de las canciones. Este autor, sin embargo, copió también tres versiones de instrumentos, y anotó igualmente los ritmos tamborilados en el metro de 2 × 4 con adecuada correspondencia formulística. No sabríamos decir si Ledesma equivocó, interpretándolos a su modo, esos ritmos, o bien los oyó como los dejó escritos, pues que pudo ser que algunos de sus comunicantes así se los ofrecieran. Pero es el hecho que, en cuantos casos nosotros hemos tropezado, en los pueblos que de Salamanca hubimos de recorrer, con ejemplos instrumentales de esta *charrada,* continuamente vimos surgir en los acompañamientos percutidos que los tamborileros hacen la especial rítmica a que aludimos y que ha permanecido ignorada hasta aquí, siendo, por supuesto, muy distinta de la que Ledesma acogió en su Cancionero.

Constituye otra forma auténtica del ritmo *aksak.* Organízase, en efecto, a base de *pies* o *tiempos rítmicos* irregulares entre sí que con precisión y vigor señalan los golpes percusivos. En fuerte y agudo contraste con el ordenamiento métrico binario en que la melodía de la flauta canta y se desenvuelve, esos *tiempos* del tamboril acompañante aparecen estructurados, isométricamente, bajo la combinación de 3 + 2 + 3, conjunto que en la ejecución

se articula con cada dos compases (2 × 4) del tañido melódico, por lo que el cifrado de *medida* que le corresponde, y que adoptamos, es el de 8 × 8. He aquí los tres aspectos principales que tal agrupación asume:



Sucede aún que, compuesta la *charrada* binaria de dos secciones o partes *(copla* y *estribillo)*, ciertos tamborileros acostumbran sustituir en la segunda, transitoriamente, esa quebrada rítmica por otra regular y muy simple que adopta el compás mismo en que la melodía discurre, pero con una diferencia sorprendente : la de que el compaseo es llevado no en paralelo con el de aquélla, sino en anticipación de *medio tiempo*, o, si queremos, con retraso de *tres cuartos* (tres corcheas) de la *medida*, cosa que por manera decisa y firme acusan los acentos de las percusiones. Véase gráficamente con la añadidura del modo cómo es efectuado el paso de un ritmo al otro:



Estamos, pues, en presencia de verdaderos casos de polirritmia que, o fueron inadvertidos por quienes nos precedieron en el estudio del folklore musical de Salamanca, o ya los dieron de lado por incomprensión de su naturaleza, desconcertados con la antinomia que resulta de los dispares *metros* y acentos *encontrados*, que incluso pudo hacerles pensar en que el fenómeno fuese más bien debido a impericia musical o arbitrariedad — inexistentes, claro es — de los tamborileros. Al propósito uno de éstos nos contó que, años antes de visitar nosotros su pueblo, determinado músico, pasajero en él, que le requiriera para recogerle los sones que en sus instrumentos sabía tocar, al enfrentar el de la *charrada* en cuestión hubo de renunciar a transcribirla, tras de intentarlo ahincadamente, diciendo al popular instrumentista «que marcaba al azar los ritmos del tambor y los ejecutaba, cada vez que repetía el *toque*, de forma distinta», a lo que respondió aquél con aplomo, que no había tal, asegurando al colector «que siempre daba y dio la misma fija serie de batidos». Es bien posible, en verdad, la ocurrencia de semejante suceso. Si desprevenidamente se oye tañer esta curiosísima danza, la sensación que produce su plural rítmica discordante, con facilidad hace creer en que dicha rítmica es un efecto originario del capricho del tañedor. Mas, como se ve, ni es ello así ni podía serlo. Supone un hecho con entidad propia que, como

va a apreciarse, hasta resulta tener una mayor localización geográfica. Tres ejemplos de tan peregrina *charrada* ofrecemos adelante en las transcripciones musicales 1, 2 y 3. El tercero, con una *entrada* o introducción de ritmos homogéneos, es el que desde viejos tiempos se usó en Ledesma (nombre de la villa) como *charrada* del *baile de bodas* llamado de *La Rosca,* baile ritual otrora muy difundido y practicado en la provincia salmantina y hoy en decadencia bien digna de lamentarse.[1]

Según acabamos de decir, no es exclusiva de Salamanca esta polirritmia. Abundantemente la hemos también hallado nosotros, y bastante viva, en las provincias de Zamora y León.

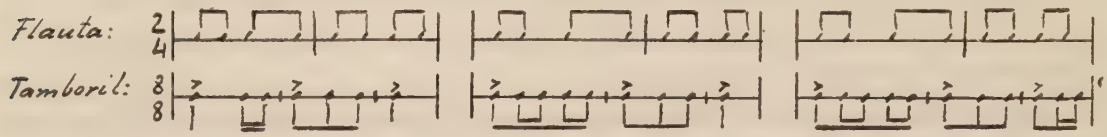
En amplios distritos del occidente de Zamora cultívase un baile de pareja suelta cuya música es análoga a la de las *charradas* binarias contempladas. Representa, en realidad, cual una extensión de éstas por las tierras de dicha provincia. El mismo es el estilo e idéntica la rítmica y su combinación; los instrumentos, los mismos : *gaita* (flauta de pico) y *tamboril,* designándose, incluso, con el nombre de *charro* al citado baile. Por ventura encontramos a la vez en Zamora temas y versiones múltiples cantables de la danza. En tal modalidad, y bajo diferentes denominaciones y coreografías se difunde por la provincia toda. Común es que los acompañamientos complementarios que *a la pandereta* hacen, corran al par del binario ritmo de la melodía; pero hay viejos cantores que, siguiendo quizá una más pura tradición, se acompañan verificando la rítmica de igual forma a la que los tamborileros presentan. En los ejemplos musicales 4, 5 y 6 damos, respectivamente, un *charro* sayagués, otro del pueblo de Carbajales de Alba y un canto de *el brincao,* baile similar a aquél, que se halla en zonas del norte de la provincia.

En León, y en su parte meridional, en la comarca llamada de Maragatería, vemos entrañarse semejante polirritmia en uno de los bailes que mayor arraigo, cultivo y tipismo alcanzan entre el pueblo habitante de dicho comarcal sector : el que dicen *corrido,* o *baile corrido,* danza, asimismo, de pareja suelta y de muy curiosa y singular coreografía. Es en el dominio instrumental donde ese aspecto rítmico surge con efectividad más señalada, siendo la *flauta* y el *tamboril* los instrumentos en que se nos brinda, por ser también los que tradicionalmente usan los maragatos.

Diferente tal *corrido* del que con igual nombre practican en los pueblos de Segovia y Valladolid y de que hablamos en la anterior sección de este artículo, consta, como la *charrada* vista de *La Rosca,* de una *entrada* o parte preambular a cuyo binario metro el *tamboril* generalmente se ajusta. Sigue la que constituye el verdadero baile, la cual canta la *flauta* en la misma *medida* de 2 × 4, acompañando el *tamboril* en la de 8 × 8, que toma

1. Nuestros registros magnetofónicos dan esos ejemplos, en las reiteraciones, con variantes melódicas que por intrascendentes no indicamos.

aquélla al finalizar la melodía y al preparar su repetición. Mas ahora los grupos rítmico-percusivos se combinan de distinta manera, dándonos el *aksak* bajo nueva fisonomía. La distribución es de 3 + 3 + 2. y con las principales fórmulas que a continuación exponemos:



Accidentalmente, sin embargo, aparece o puede aparecer en los compases de la *entrada* la combinación 3 + 2 + 3. Ver ejemplo 7.

Ese combinado (3 + 2 + 3) acógelo también algún *corrido*, aunque por excepción. El que, como de tradición más vieja, tañe el tamborilero del pueblo de Val de San Lorenzo se sujeta a forma tal, y ya con la particularidad de ser la que a un tiempo adopta el melos de la *flauta* en el trozo primero del tema del *baile* — tras de la *entrada*, que está en compás binario, según dijimos —, por lo que la polirritmia no existe en este caso sino muy disminuida. Ver ejemplo 8.

Raros son los documentos que hasta hoy hemos encontrado desenvolviéndose *melódicamente* en estos ritmos. Sin duda que en épocas pasadas debió de frecuentarlos más nuestra canción folklórica, y por desgaste de ellos con el discurrir del tiempo, o por natural transformación, han decaído hasta hacerse casi imperceptibles, conservándose sus restos últimos en el campo instrumental. Un espécimen de canto sobre la forma 3 + 2 + 3 es el romance antiguo que recogimos en el citado Val de San Lorenzo y que figura en las transcripciones con el n ° 9.[2]

Sobre la misma repartición rítmica hallamos en la provincia de Segovia una interesantísima danza que, muy en trance de desaparecer, por dejación cada día mayor de su uso, tan sólo en contados pueblos vive, siquiera ejecutándose de tarde en tarde, guardando la memoria de su música no más de cuatro o seis dulzaineros, pues que ésta es exclusivamente instrumental de *dulzaina* y *caja*. Tiene por nombre *La Entradilla*: también el de *La Mudanza*, si menos generalizado, debiéndose advertir que existiendo en las provincias de León y Burgos sendas danzas que con la designación de *entradilla* son asimismo llamadas, ningún parentesco de índole alguna, ofrecen con la que decimos. De carácter o función ritual, ejecútanla únicamente varios hombres en las fiestas de los santos *patronos* y ante la imagen del santo

2. Bajo tal forma dos únicos temas se han encontrado anteriormente en nuestro cancionero, uno en Vasconia y el otro en Galicia. Vid. R. M.ª DE AZKUE, *Cancionero popular vasco*, t. III, pág. 60, n.º 33, y E. M. TORNER, *Temas folklóricos*, pág. 140. — En años recientes B. Gil García ha transcrito en la provincia de Badajoz hasta tres cantos bajo la combinación 2 + 3 + 3. Vid. la obra de este autor *Cancionero popular de Extremadura*, t. II, números musicales 34, 44 y 248.

o santa, cuando es sacada de la iglesia para procesionarla por las calles del pueblo y al ser de nuevo *entrada* en aquélla tras de verificarse la procesión.

En algún que otro pueblo la tocata de la segoviana *entradilla* no es sino una melodía a tres tiempos de faz jotesca, lo que resulta excepcional, siendo los estilos de ritmo quebrado en la apuntada combinación de 3 + 2 + 3 los que más privan y los que por más propios y naturales de la danza son tenidos. Uno de tales estilos hubo de publicarse entre los sones populares segovianos que figuran en el disco de que hicimos mención en nuestro precedente artículo. Torner, en los suyos citados, copia de esta grabación los primeros compases, que transcribe en la dual métrica de 2 × 8 y 6 × 8 y sin dar más referencias. Agotado ha mucho tiempo dicho disco, ignoramos el modo como en él se continúa ese ejemplo de *entradilla* y su desarrollo formal. Tres versiones de tres distintos pueblos hemos recogido nosotros, cada una de las cuales se desenvuelve de manera distinta. La que juzgamos más completa, bella e interesante es la que aquí trasladamos. Procedente del pueblo de Abades, situado a pocos kilómetros de la capital de la provincia, decíanos el viejo dulzainero que nos la comunicó que, sobre la función procesional indicada, en días ya lejanos aplicábase además la *entradilla* a una perdida costumbre danzaria de bodas muy digna de anotarse. Era de rúbrica que a seguida de celebrarse, a mediodía, la comida o banquete del casamiento, se dirigiesen los asistentes al templo parroquial para rezar por la dicha y prosperidad de los desposados. Realizado el piadaso menester, salían de la iglesia, y cerradas las puertas de ésta, el novio se instalaba de espaldas a las mismas y junto a ellas con los brazos puestos en cruz. Ante él, entonces, y en su torno, los hombres y mozos varones, uno por uno, trenzaban la danza al son, precisamente, de la *entradilla*, en rendido tributo de homenaje y como de ritual felicitación. Cuando cada bailador finalizaba su danzar, hacía al novio una dádiva en metálico, y éste agradecía el todo regalando al donante un cigarro puro.

Importancia suma encierra la música de la *entradilla* de Abades, pues nos presenta en su estructura un fenómeno morfológico que, hasta los actuales momentos, aparece como único en el folklore musical de España. Tras de breves notas introductivas iníciase la pieza con una frase que predominará continuamente, repitiéndose a lo largo del discurso musical; pero en guisa de *estribillo* que alterna con otras que, con el carácter de verdaderas *coplas*, van fluyendo siempre nuevas y entre sí diversas, alcanzando nada menos que a *seis* su número. La alternativa conjugación de ambos elementos es : ABACADAE... etc., forma que, como se apreciará, nos da un perfecto *rondó* del más genuino modelo clásico. Por la vivacidad del *tempo* el compás de la *entradilla* cámbiase al de 8 × 16. Ver ejemplo 10.

En otras tomas o grabaciones que hicimos de ese ejemplo el dulzainero, inconscientemente, introduce en algunas de las *coplas* leves modificaciones — sonoras, no rítmicas — que en casi nada afectan a las líneas de la que hemos transcrito, por lo que no creímos nece-

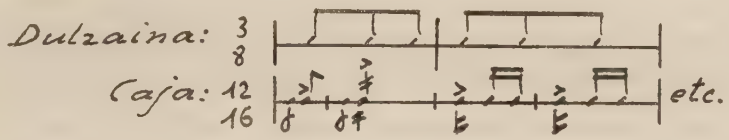
sario apuntarlas. También confunde en casos el orden o disposición de dichas *coplas*, ya incidiendo en reiteraciones, ya sustituyendo una por otra y dejando olvidada y sin tañer la sustituida, ya emparejándolas indistintamente..., y ello sin salir nunca de la forma *rondó*. He aquí la configuración que ofrecen dos de esas versiones:

Introducción	*Introducción*
Estribillo-Copla 1.ª	Estribillo-Copla 1.ª
Estribillo-Copla 2.ª	Estribillo-Copla 2.ª
Estribillo-Copla 1.ª	Estribillo-Coplas 3.ª y 4.ª
Estribillo-Copla 4.ª	Estribillo-Coplas 1.ª y 4.ª
Estribillo-Coplas 5.ª y 2.ª	Estribillo-Coplas 5.ª y 2.ª
Estribillo-Copla 6.ª	Estribillo-Coplas 5.ª y 6.ª
Estribillo-*Final*.	Estribillo-Copla 6.ª
	Estribillo-*Final*.

Al inquirir nosotros de nuestro comunicante la significación de semejantes variaciones, nos dio a entender que obedecían, en puridad, a desmemorias o descuidos accidentales suyos, y que a los efectos de la danza, en la práctica, nada importaban, añadiendo seguidamente que entre las versiones que le habíamos recogido la que resultaba correcta, *sin falta ni sobra de punto alguno*, y a la que debíamos atenernos, era la que el lector acaba de ver anotada. En ella, por cierto, se habrá observado, cómo en la *Copla 3.ª*, y en el compás que marcamos con el signo O se rompe la regularidad rítmica por incrementarse la agrupación normal de valores con un *pie* ternario más : 3 + 3 + 2 + 3. El dulzainero nos aseguró que así ejecutó siempre ese compás. Evidente parece que representa una corruptela nacida de la circunstancia de que, teniendo quizá dicha *Copla 3.ª* su verdadero final en la inicial nota del compás dicho, el resto o continuación sea un agregado, de mal medido comienzo, debido al antojo más o menos consciente de algún tañedor del pasado, cuyo agregado se hubo luego de perpetuar en la tradición.

Al norte de la provincia de Zamora, en pueblos del partido de Benavente, encontramos otra danza que, tañida en la *dulzaina* y la *caja*, incluye la presencia de otro irregular ritmo no menos interesante que los expuestos. Es danza de divertimiento, de parejas sueltas y de ejecución en círculo. Dícenla *La Rueda*, y coreográficamente es similar al baile que con el mismo nombre vimos en las provincias de Valladolid, Burgos, Segovia, etc. La música, sin embargo, de esta *rueda*, compuesta de *coplas* y *estribillos*, es de compás a tres tiempos, compás que en la melodía prevalece de continuo. Pero la *caja*, en su acompañamiento, sólo en las *coplas* se acomoda a tal métrica, trocando las percusiones y acentos en los *estribillos* de suerte que el cariz de la misma cambia de todo en todo. Adoptando, con

efecto, la combinación rítmica de 2 + 4 + 3 + 3, el compás resultante, dada la velocidad viva del *tempo*, es el de 12 × 16, y se articula con cada dos compases de la melodía. La fórmula, en *ostinato*, de los batidos es cual sigue:



por donde se nos revela otro curioso y notable caso de polirritmia. Ver ejemplo 11.

De vitalidad ya muy pobre en la tradición, este ritmo de 12 × 16 únicamente en la música instrumental le hemos hallado. Con ordenaciones diferentes de los *pies* y *aire* más lento regístrase, empero, con mayor viveza y extensión geográfica en especies de signo vario que se presentan, según es éste, en la modalidad cantable o en la organológica. Aludimos a aquellas tan conocidas — y de que, por lo mismo, no vamos aquí a ocuparnos — que en los cancioneros o publicaciones folklóricas muéstranse escritas bajo la dúplice combinación métrica de 6 × 8 (o dos 3 × 8) + 3 × 4, lo que supone en realidad y síntesis un compás de 12 × 8, pudiéndose evocar como ejemplos típicos de ese métrico combinado la andaluza *petenera*, el más viejo *paño moruno*, la *guajira* y los bailes vascos que con las designaciones de *banako*, *biñako* y *launako* figuran en la *Ezpata-Dantza* vizcaína.

Constituyendo sugestivas formas heterométricas, hemos acopiado en zonas del sur de Salamanca, de la alta Extremadura y del oeste de Andalucía melodías instrumentales *(flauta* y *tamboril)* que, con aplicación a rituales ceremonias o costumbres, ya religiosas, o bien profanas, comprenden formulaciones rítmicas de contenidos más dilatados que implican otros compases de la especie irregular que venimos contemplando. No pudiendo excedernos en la aducción aquí de ejemplos musicales, por no consentirlo el espacio de que para ellos, razonablemente, dispone el *Anuario*, transcribimos sólo uno bien expresivo. Originario de Salamanca, donde en pueblos serranos del partido de Sequeros es usado para acompañar los actos de *ofrendas* a las imágenes de santas y santos, y aun los de las que en las bodas hacen los mozos invitados a los novios, integra, como se observará, junto a alguna ya conocida, combinaciones rítmicas por demás interesantes, de que emergen hasta tres compases distintos cuyos respectivos cifrados, que las fórmulas acusan y demandan, son los de 11 × 8, 13 × 8 y 14 × 8. Ver ejemplo 12.

Del orden y condición de los ritmos que van significados es también el de una singular especie folklórica andaluza muy conocida desde ha largo tiempo y de la que existen múltiples transcripciones en las que, por desgracia, se hace aparecer tal factor, aunque

interpretado de las maneras más diversas, en absoluto confundido siempre y tergiversado. Es esa especie la *seguiriya gitana* o *playera.*

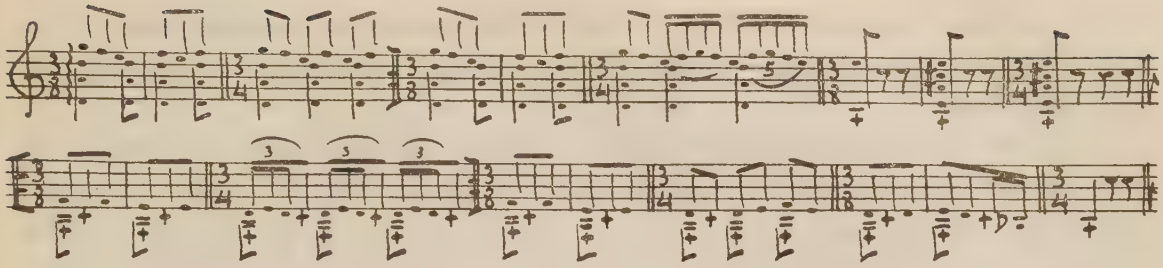
Propiamente el *cante* de la *seguiriya* se desenvuelve en ritmo libre o muy inestable, llevando sólo la guitarra, que la acompaña, la fija y mensurada rítmica a que aludimos, y ello, según puede suponerse, no más que en los *toques* de *rasgueado* y de *falsetas* o *variaciones* melódicas que en guisa de preludios e interludios a aquél se añaden completándole. Pero sabido es que la guitarra *flamenca* se presenta, asimismo, como instrumento para hacerse oir *a lo solista* y en la mayoría de los estilos que en el *cante* se dan. Conjugándose ahora en adecuada alternancia *rasgueos* y *falsetas* origínanse piezas y composiciones que, si el tañedor de cuyas manos surgen posee genio y sentido estético profundo de su especial arte, llegan a alcanzar y contener valor e interés altísimos y muy honda y conmovedora emotividad. La *seguiriya gitana,* bajo este aspecto, de continuo se ciñe a la rítmica dicha exponiéndola con la mayor amplitud.

Desde el pasado siglo y hasta los días presentes hanse hecho, por folkloristas y músicos, numerosos traslados al pentagrama de la flamenca *seguiriya* — con inclusión, en casos, de la melodía del *cante* metrificada (!) — mas, como decimos, en ninguno hubo de acertarse con el ritmo y compás característicos de ella, no obstante ser varias las soluciones que al objeto ofrecen. Son los siguientes los compases con que distintamente la representan esos traslados:

3×4	$2 \times 4 + 4 \times 4$
3×8	$2 \times 4 + 3 \times 4$
6×8	$3 \times 8 + 3 \times 8 + 3 \times 4$
5×8	$3 \times 4 + 6 \times 8$

Y lo que extraña y choca sobremanera es que entre los autores de semejantes interpretaciones metricorrítmicas de la *seguiriya* figuran algunos de quienes, por su gran saber musical y por los íntimos contactos que tuvieron con el folklore, no cabría imaginar se equivocasen. Así, verbigracia, el maestro Pedrell es uno de los que a la estampa dieron la especie con el compás de 3×4.[3] El ilustre compositor Turina la escribió en el de 3×8,[4] y el experto y avisado folklorista Torner, en sus artículos ya sabidos sobre *ritmos,* y que citaremos de nuevo, la acomodó en el compás mixto de $3 \times 8 + 3 \times 8 + 3 \times 4$, según a continuación se ve y diciendo lo que a seguida copiamos:

3. Felipe Pedrell, *Canciones Arabescas, II Seguidillas gitanas,* Orfeo Tracio, S. A. (Madrid, s. a.).
4. Joaquín Turina, *Danses Gitanes,* 2.ª Serie, 5 *Seguiriya,* Rouart, Lerolle & Cie. Editions Salabert, Paris.



«El ejemplo 13 corresponde a una serie de *falsetas* de guitarra propias de las *siguiriyas gitanas* [también son llamadas así] y transcritas por mí directamente de un viejo guitarrista, el maestro Campillo, conservador del buen estilo en el acompañamiento del *cante jondo*. Creo que se establece aquí por primera vez el ritmo característico de este canto, acaso el más interesante del cancionero andaluz y, desde luego, el de más intensa emoción expresiva dentro del *cante jondo*, a que pertenece.

No tengo más noticias de transcripción de la *siguiriya gitana* que la publicada por Rafael Marín en su notable método de guitarra flamenca (Madrid, 1902). Pero Marín, mejor guitarrista que músico, no acertó a transcribir la *siguiriya* en su ritmo propio. En el capítulo tercero de su libro *De los cantes flamencos*, dice Marín, refiriéndose a la *siguiriya gitana*: "He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no está acostumbrado a oirlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente ..... Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo". Transcribe Marín las *siguiriyas* empleando los compases de dos por cuatro y compasillo, pero con resultado desastroso para el sentimiento rítmico. En apoyo de mi transcripción recomiendo al lector oiga el disco de gramófono 182.561 b. de «Odeon», en el que se hallan impresas unas *siguiriyas* cantadas por la famosa *Niña de los Peines*.»[5]

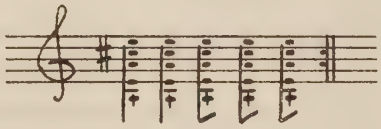
En las transcripciones guitarrísticas y para piano que de la *seguiriya* han dado a la publicidad los autores modernos se adopta en casi todas la métrica misma que, por lo que acaba de leerse, con tan buena fe creyó descubrir Torner como la verdaderamente justa resultando, sin embargo, cual lo asentamos y de inmediato probaremos, desatinada en no menor medida que las demás indicadas.

Al iniciar nosotros, en el año 1946, y para el Instituto Español de Musicología, las búsquedas y estudios del cancionero popular andaluz tuvimos ocasión de empezar a hacer conocimiento por extenso y detenidos análisis del arte *flamenco*. Recogimos ya entonces varios centenares de temas guitarrísticos de este arte que obran en los archivos del Instituto, y entre los que cuenta una porción elevada de ejemplos relativos a la *seguiriya*. Muy desde

5. Eduardo M. Torner, *Temas Folklóricos. Música y poesía* (Madrid, 1935), cap. *Ritmos*, págs. 137-38.— Id. íd., *La rítmica en la música tradicional española*, en la revista *Música*, 1 de enero de 1938 (Barcelona), páginas 32-33. — Ratificación en Id. íd., *Danzas valencianas (Dulzaina y tamboril)*, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano (Barcelona, 1938), pág. 6.

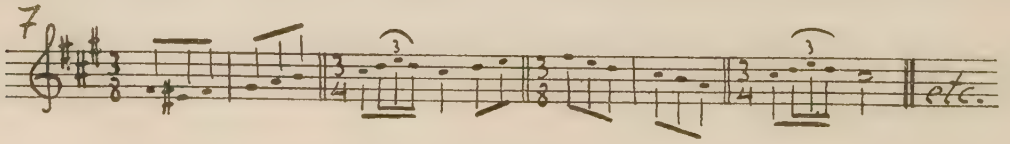
el principio vimos claramente el ritmo que en esta se implicaba, sorprendiéndonos que pudiera habérsele confundido de los modos que conocíamos, sujetándolo a los compases que hemos declarado.

Oyendo el tañer de la guitarra, desde sus inicios o parte introductiva se advierte precisa al instante la forma y clase de medida a que la *seguiriya* se ajusta, pues, como sucede en las demás especies *flamencas*, esa parte es sólo de *rasgueados*, y siendo la rítmica la función que de manera casi exclusiva los *rasgueados* cumplen, sus pulsaciones acentuadas equivalen a los tiempos del compás que siguen, delimitándose éste por cómo aquéllas se agrupan, cosa que las reiteraciones ponen de manifiesto. Aparecen ordenadas dichas pulsaciones en grupos de cinco, de las cuales las dos primeras son largas; breves o más vivas las tres restantes:

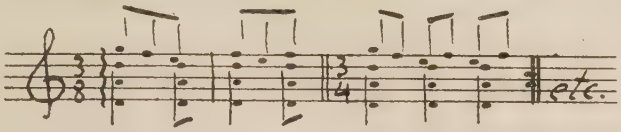


Cuando la *seguiriya* es cantada suele el cantador — a su voluntad — acompañar los *rasgueos* introductivos con palmadas *sordas*, lo que llaman *hacer el son*. Invariablemente las palmadas coinciden en número y medida con las figuras del esquema representado, verificándose al par de las mismas.

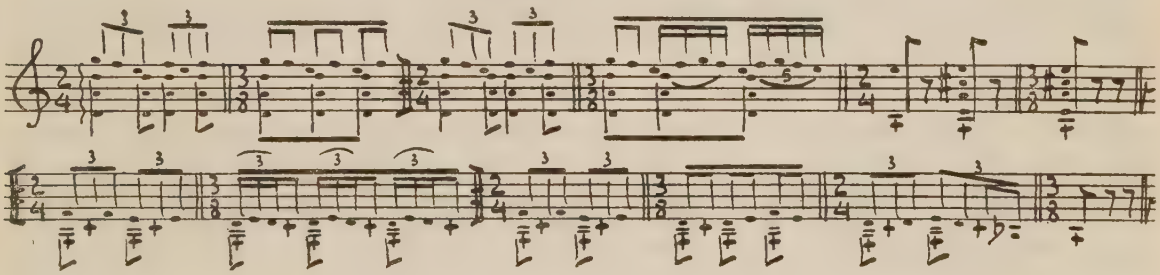
Cierto resulta que si no se pone cuidadosa atención a la relación exacta de valor en que los tiempos largos y breves se hallan, con facilidad pueden entenderse los primeros como puntillados (negras con puntillo). Luego, al *entrar* la guitarra en *falseta*, dado caso que la melodía llena muy comúnmente con grupos de tres notas cada uno de esos tiempos, la defectuosa interpretación se afirma tomándolos por dos compases de 3×8. Observando también con ligereza en las *falsetas* la relación existente entre las notas de dichos grupos (corcheas) y las que, con apariencia de un valor en la realidad semejante o muy próximo ocupan, como asimismo es corriente, desdoblándolas, las pulsaciones del tiempo breve, yérrase el compás y el ritmo de la *seguiriya* en la forma que lo hizo Torner y cuantos después de él como él las escribieron ($3 \times 8 + 3 \times 8 + 3 \times 4$ ó $3 \times 4 + 6 \times 8$), es decir, asimilándole al de la *petenera* que, bien conocido de antiguo y desarrollando en sus *partes* los valores de manera análoga a como aquélla en la *falseta* los presenta, influyó en tales transcriptores a modo de prejuicio, con que se ofuscaron y por el que incurrieron en la descaminada asimilación. Véanse unos compases de la *petenera*:



y la transcripción de *seguiriya* de Torner:



Si este autor y los que imitaron su forma de compasear la *seguiriya* hubiesen puesto mayor atención ahí, precisamente, en las *falsetas* — mejor todavía que en los *rasgueados* — advirtieran que las notas componentes de los grupos binarios integrantes de los tiempos breves en su positivo ser entrañan una duración distinta de la que asumen las de los ternarios grupos ocupantes de los tiempos largos, advertencia que les hubiera dado la clave del ritmo y compás auténticos, evitándoles caer en la interpretación que hicieron de los mismos, la cual viene pasando y teniéndose por legítima, a pesar de confundir la realidad como las otras apuntadas. Dichas notas binarias, en efecto, son *un poco más vivas* que las ternarias; pero, contra lo que a primera vista se creería, su valor no representa el de la mitad de éstas, sino un punto más, de donde por fuerza sale la conclusión de que los grupos ternarios configuran *tresillos* de corcheas, equivaliendo a semicorcheas los binarios, combinación rítmica que nos señala claramente el compás verdadero de la *seguiriya gitana* : el de 7×8 con la distribución de $2 + 2 + 3$, o bien el de $2 \times 4 + 3 \times 8$. De ilustración sirva el ejemplo de Torner ahora así entendido:



De nuestras colecciones añadimos a este ejemplo los que copiamos adelante en los números 13 a 20.

Puede el lector imaginar las impropiedades contenidas en las transcripciones o composiciones que de la *seguiriya* hicieron los autores que la sujetaron—hecho ya inexplicable—a los demás compases citados.[6]

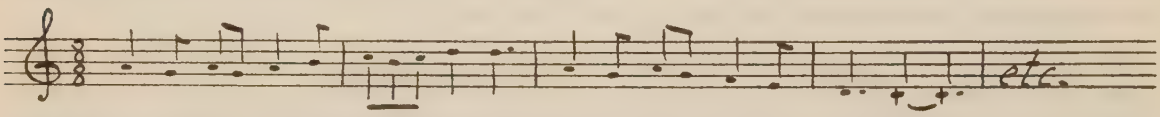
* * *

6. Empero de cuanto hemos consignado no queremos dejar de decir que ha habido quien, como nosotros, vio a la perfección el justo compás de la flamenca *seguiriya*, llegando incluso a declararlo públicamente, declaración en la que, por desdicha, nadie hubo de reparar. Se trata no ya de un músico o folklorista, sino

Como se notará, considerable es el acervo de tipos rítmicos del género *aksak* que en el folklore musical de España se halla, acervo que todavía sube de grado y se incrementa con los que bajo los metros de 5×8 y $6 \times 8 + 3 \times 4$ aparecen sobre el área peninsular alcanzando una mayor extensión de reparto, los cuales están manifestados con precisión en los *Cancioneros* y son asaz conocidos, por lo que, dada la intención fundamental de este artículo, no nos hemos ocupado de ellos. Y aún hay que creer en la posibilidad de nuevos hallazgos comprensivos de algunas otras formas, pues que todavía está por conocerse de manera exhaustiva el folklore de ciertos distritos y demarcaciones, muy especialmente el *instrumental* de las zonas occidentales, de las cuales proceden, en su mayoría, los tipos mostrados, y en las que, como se comprueba, estos ritmos viven con más abundancia y variedad que en el resto de la geografía española.

Es también en las regiones sudorientales de Europa y en las que se aludieron de Asia donde más ostensiblemente se dan equivalencias o paralelos de tales tipos, en particular por lo que se refiere a las métricas.

La medida 8×8 del combinado $3 + 2 + 3$ encuéntrase muy difundida en Macedonia y Bulgaria, Turquía e Indostán, bien que no podamos señalar formulaciones rítmicas comparables a las de los percusivos toques de nuestras *charradas, charros, brincaos* y *corridos*.[7] He aquí un fragmento de la danza búlgara *čančetos*:[8]



simplemente de un fervoroso aficionado del *arte flamenco*, recientemente fallecido, que, aun poseyendo saber un tanto amplio del solfeo, no se tenía por capaz para la transcripción. Llamado Eloy Muñoz Martí, conocímosle nosotros. A poco de conocerle, cuestionando con él un día sobre dicho arte, nos preguntó cómo entendíamos el compás de la *seguiriya*. Le dimos nuestra opinión, y, con ingenua sorpresa, nos dijo : «Está usted en lo firme; ésa es también la mía, muy contraria, como usted debe saber, a la que tuvieron todos los que pusieron la *seguiriya* en música». Fuimos nosotros entonces los sorprendidos. Días más tarde nos enviaba el recorte de un muy atrasado número del diario madrileño *Pueblo* — fecha 2 de octubre de 1948 — en el que, bajo el título de *¡Ay!... ¡Ay! Lerele, le, le...*, se recoge una entrevista con él celebrada por el reportero T. Y., y de la que nosotros no teníamos la menor noticia, cuyas finales palabras dicen lo que sigue:

— Y a todo esto, ¿adónde está tu duende?

— En la música. Al interpretar los compositores la música de las *seguiriyas*, todos fallaban. Donde se ve una reminiscencia de la música de las *seguiriyas* es en *El amor brujo*, de Falla, en cuya parte «la escena» existe un compás de *siete por ocho*.

— Pero tu descubrimiento...

— Pues está en que el compás de la *seguiriya* gitana es un compás de amalgama, o sea una mezcla de dos compases — uno de tres por ocho y otro de dos por cuatro — que van alternándose.

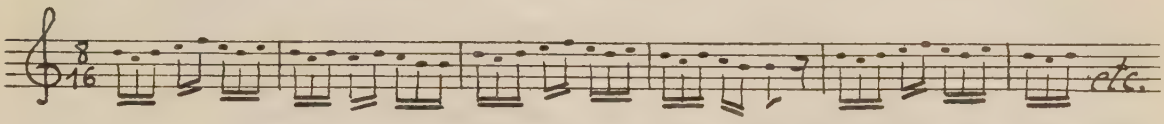
— Muchas gracias, Eloy Muñoz Martí.

7. Emanuil Ćućkov, *Contenu idéologique et procés rythmique de la danse populaire macédonienne*, en *Journal of the international Folk Music Council*, vol. IV (London, 1952), pág. 41. — Stoyan Djoudjeff, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare* (Paris, 1931), chap. XII. — Raouf Yekta Bey, *Turquie. La musique turque*, en *Encyclopédie Lavignac*, Prem. Part., vol. 5, pág. 3036. — Joanny Grosset, *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, en *Encyclopédie Lavignac*, Prem. Part., vol. I, pág. 302.

8. Djoudjeff, ob. cit., pág. 172.

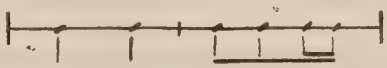
La combinación 3 + 3 + 2, aunque muy rara o casi ignorada en Oriente, Bulgaria la conoce, sobre todo en *tempo* lento.[9]

El compás 8 × 16 de la *entradilla* segoviana, con su distribución de 3 + 2 + 3, es de gran uso en la misma Bulgaria y en Macedonia.[10] Un ejemplo búlgaro:[11]



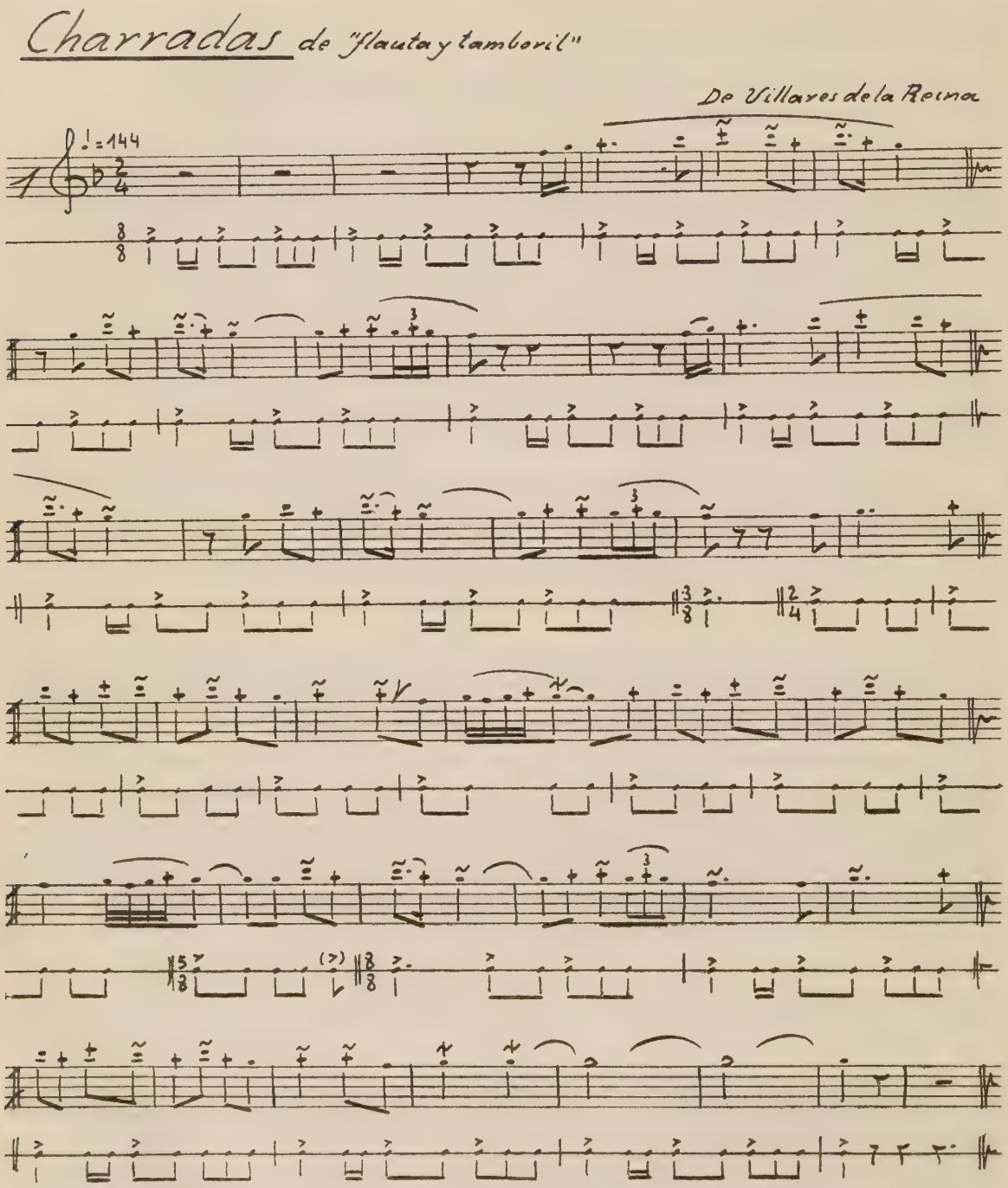
Las medidas de los *numeradores* 11, 12, 13 y 14, igualmente se registran, ya a *tempo* más vivo, o más pausado, que en nuestro folklore, y con diferentes fórmulas rítmicas también, en los países dichos, debiendo exceptuarse Turquía respecto al compás de *numerador* 11, que parece no poseerlo, y la India en cuanto al de *numerador* 13, que a lo que nosotros sabemos, tampoco lo conoce. La fórmula, en cambio, nuestra en 11 × 8 de 3 + 3 + 2 + 3 se encuentra en la música popular hindú.[12]

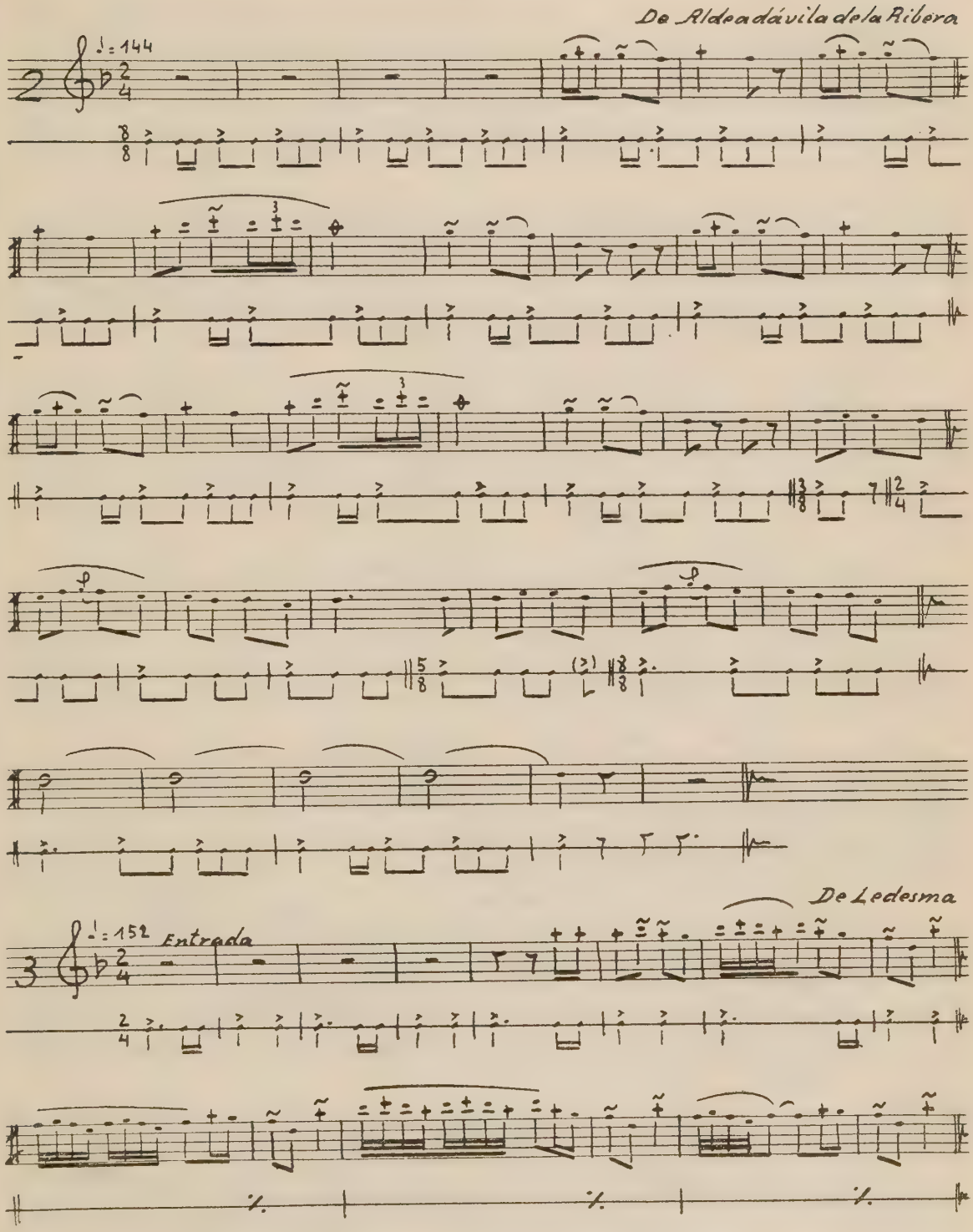
Por fin, el 7 × 8 de la *seguiriya* gitana hállase muy extendido en los mismos territorios euroasiáticos, ora con la fórmula 2 + 2 + 3 (Indostán),[13]

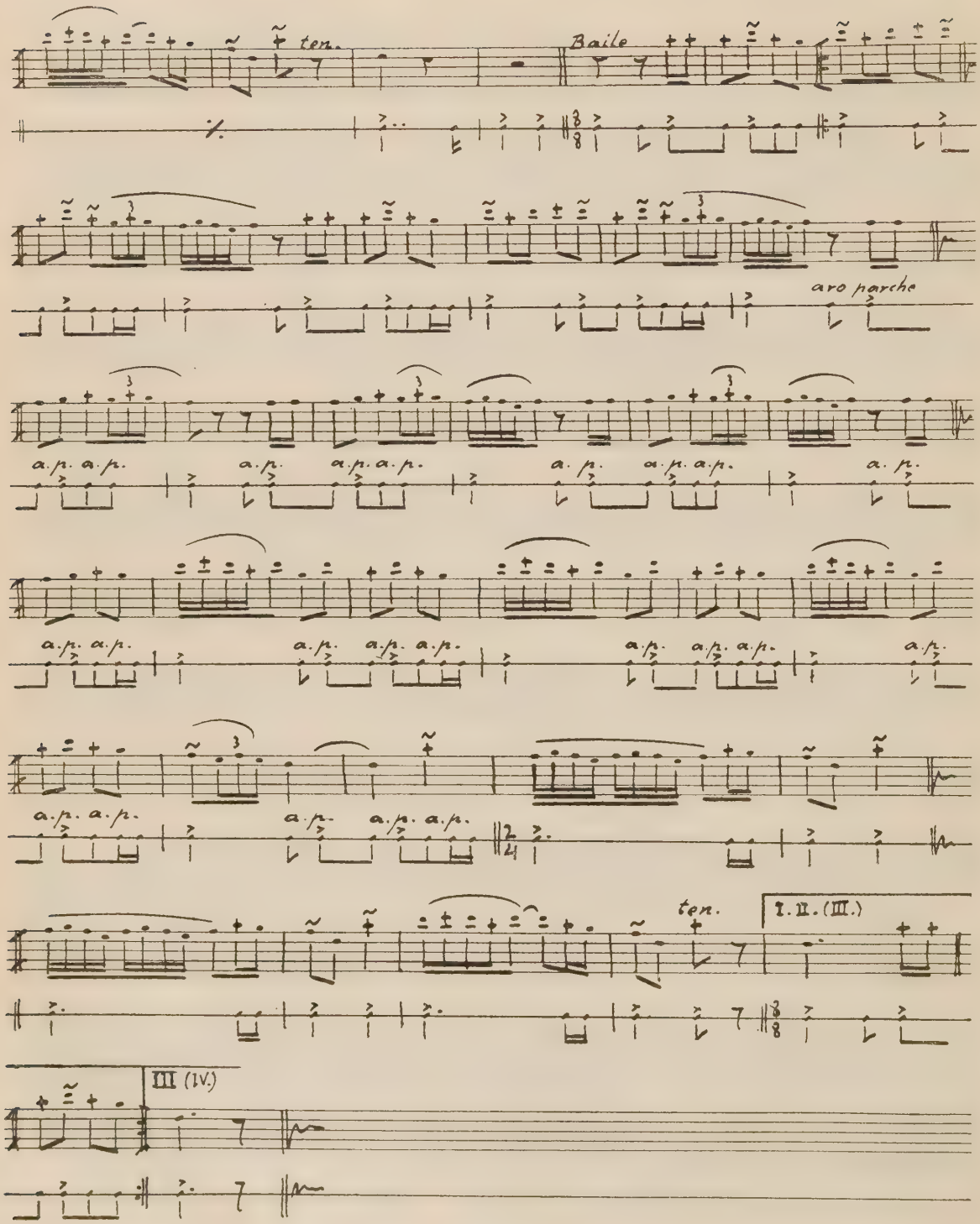


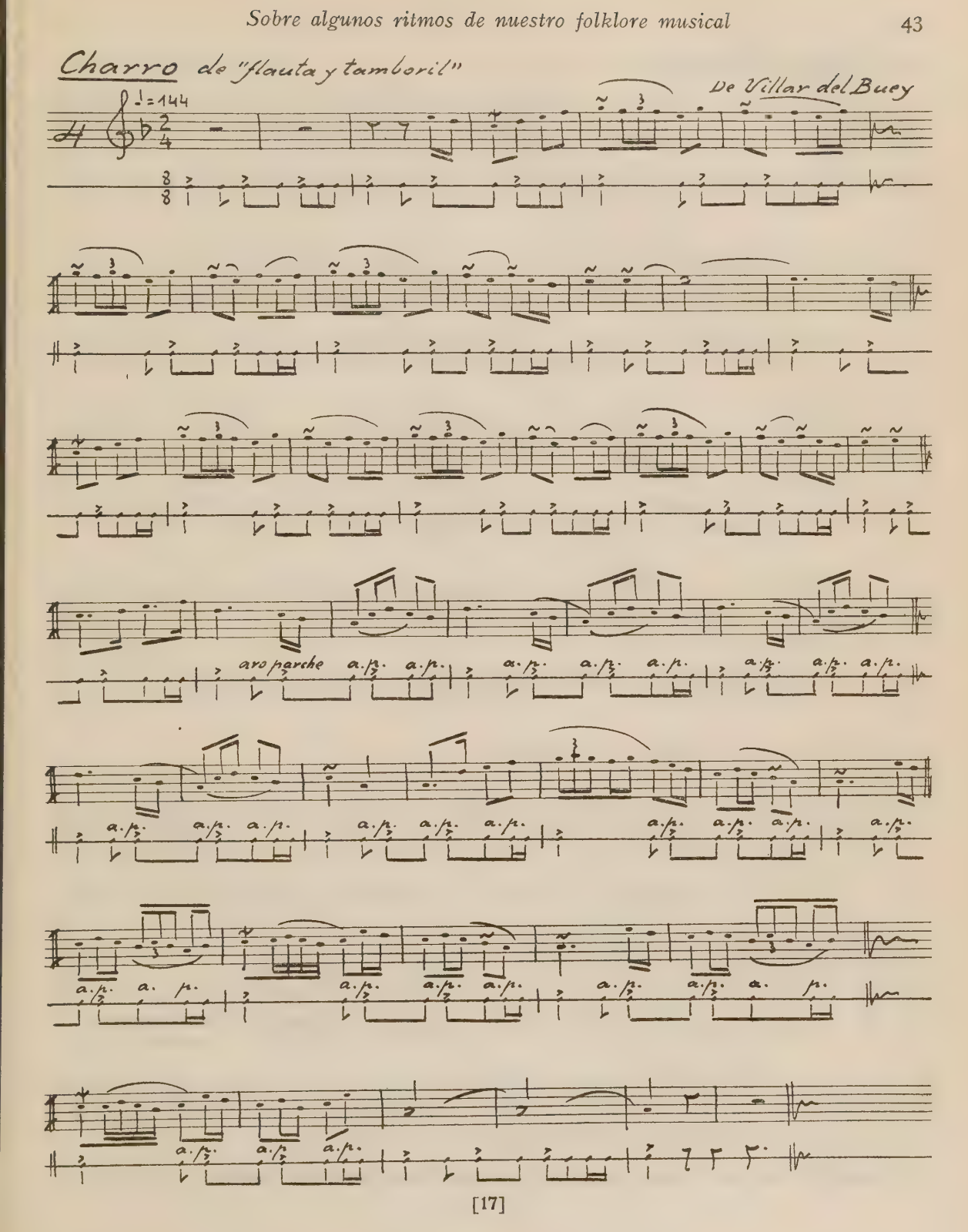
ora con la de 3 + 2 + 2 (demás países), que también se comprende en el ritmo de la *seguiriya*. Pero en ningún caso vemos los *tresillos* de ésta, tan significantes, ni semejanzas en los contenidos melódicos, que encierran muy otro sentido, como ocurre con la mayor parte de los tipos precedentes; las paridades son, pues, esencialmente métricas o metricorrítmicas. Siendo reducida la documentación que de aquellos pueblos a la mano tenemos, por hoy no nos es posible ampliar las comparaciones en lo que se refiere a las formas aquí incluidas para descubrir si en esos paralelismos hay que reconocer, ya en todos o sólo en algunos, una positiva relación histórica, cual lo hace presumir la singular especificidad de tales formas.

9. Djoudjeff, ob. cit., pág. 174.
10. Djoudjeff, ob. cit., pág. 173. — Zivko Firfov, *Les caracteres métriques dans la musique populaire macedonienne*, en *Journal of the International Folk Music Council*, vol. IV (London, 1952), pág. 51.
11. Djoudjeff, ob. cit., pág. 174.
12. Z. Firfov, ob. cit., pág. 52. — Djoudeff, ob. cit., págs. 216, 225-26, 312, 232-33. — R. Yekta Bey, ob. cit., págs. 304-49. — J. Grosset, ob. cit., págs. 301-2. — Alain Danielou, *Nombres Indian Music* (London-Calcuta, 1949), págs. 93-96.
13. J. Grosset, ob. cit., pág. 304.


Charradas de "flauta y tamboril"
De Villares de la Reina
♩=144


De Aldeadávila de la Ribera
♩.= 144
De Ledesma
♩.= 152
Entrada


ten.
Baile
aro parche
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
a.p.
a.p. a.p.
ten.
I. II. (III.)
III (IV.)


Charro de "flauta y tamboril"
De Villar del Buey
♩=144
aro parche

Charro de "flauta y tamboril"

De Carbajales de Alba

5 ♩= 144

El Brincao -canto y pandereta-

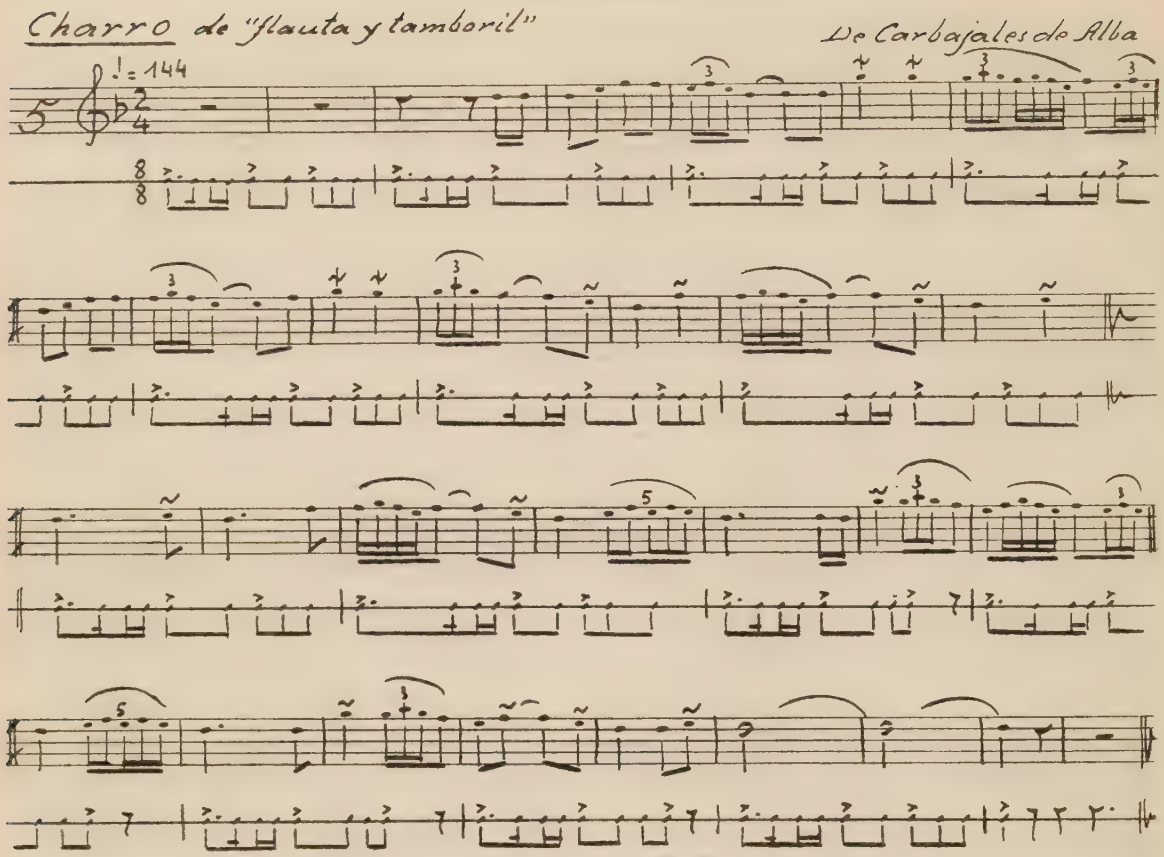
De Santibañez de Vidriales

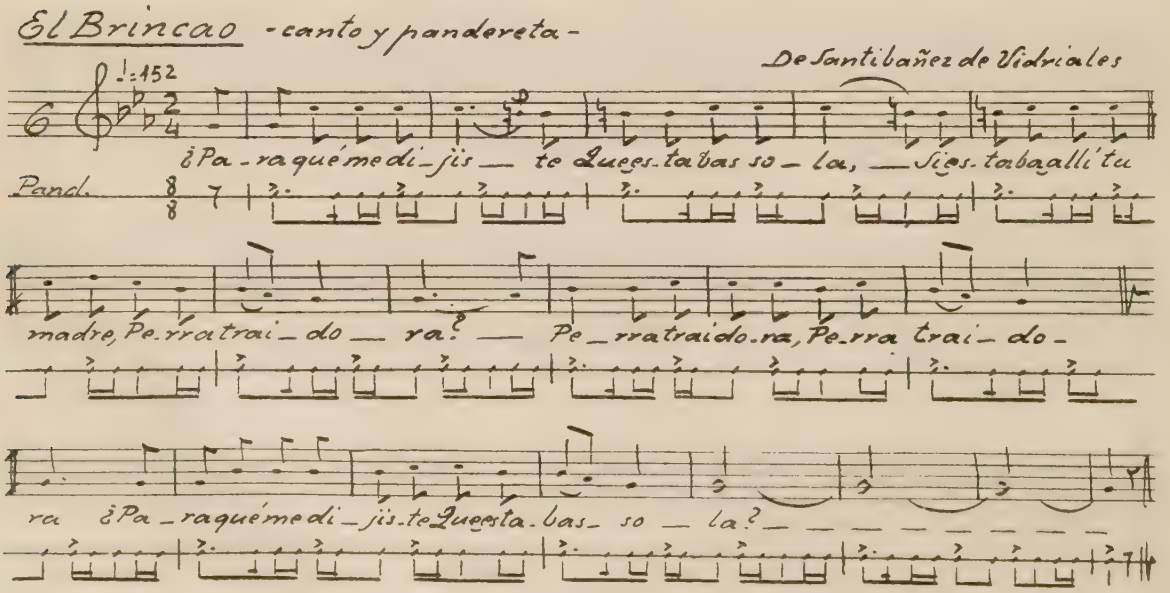
6 ♩= 152

¿Pa-ra qué me di-jis — te Que es-ta-bas so-la, — Si es-ta-ba allí tu

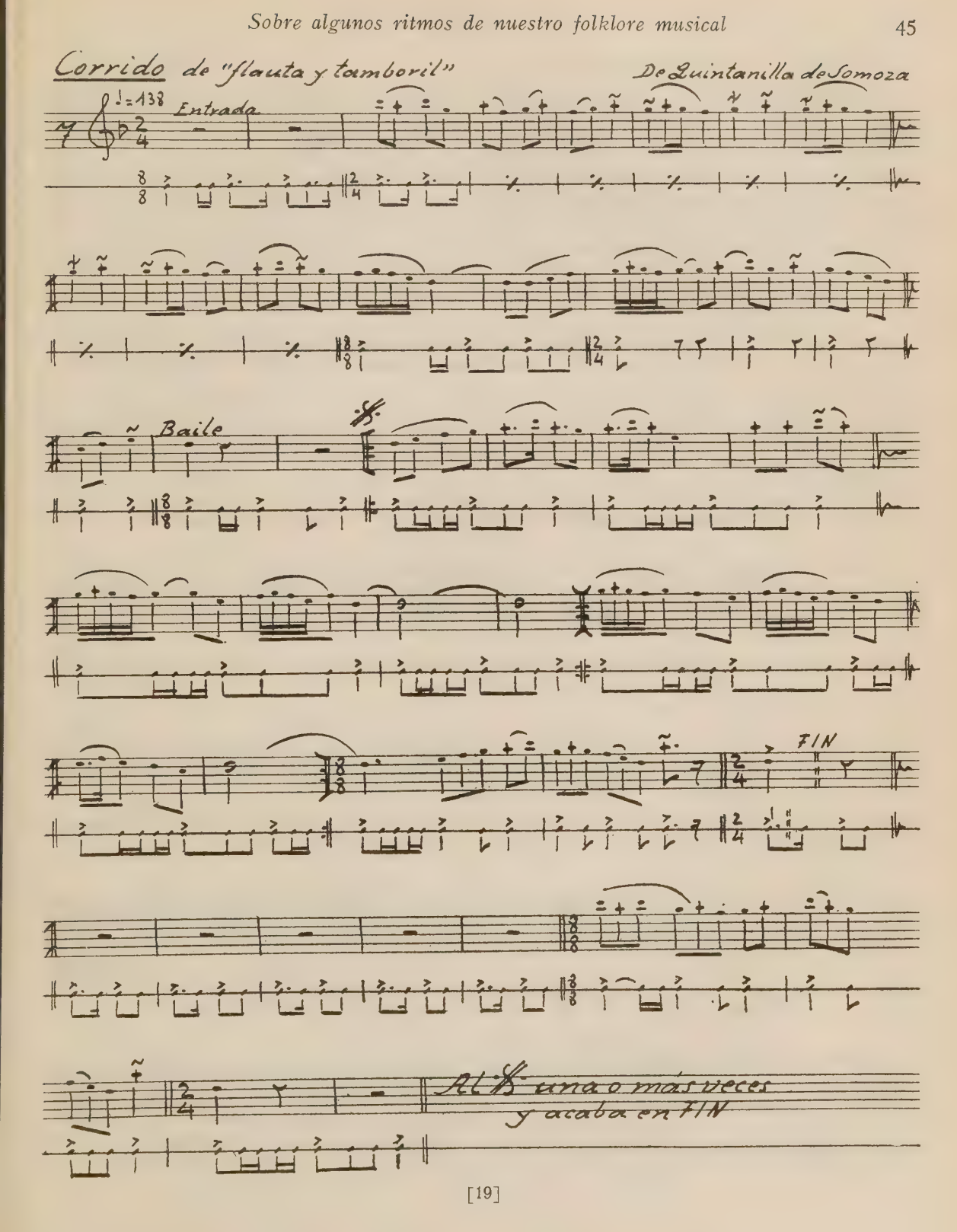
Pand.

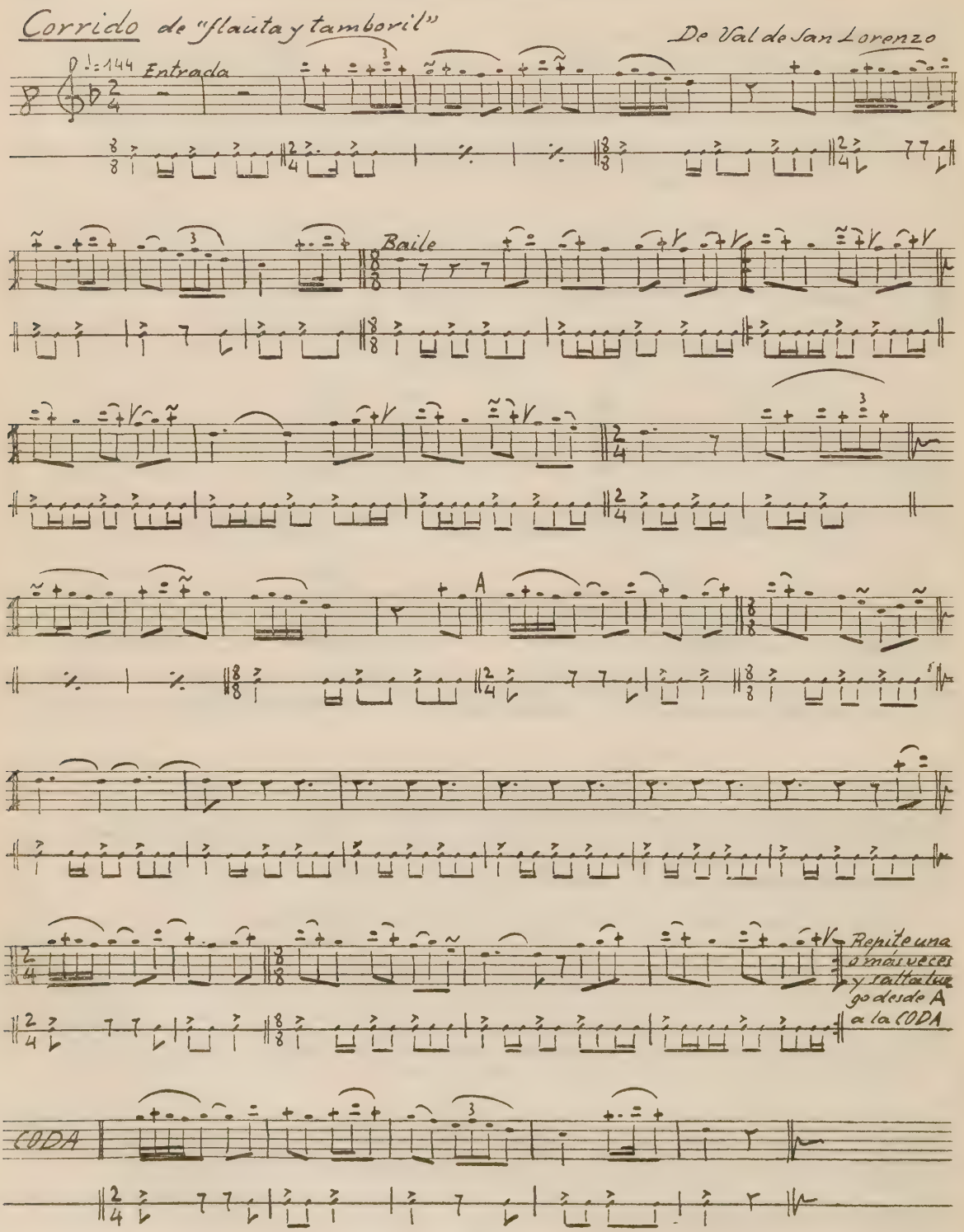
madre, Pe-rra trai-do — ra? — Pe-rra trai-do-ra, Pe-rra trai-do-

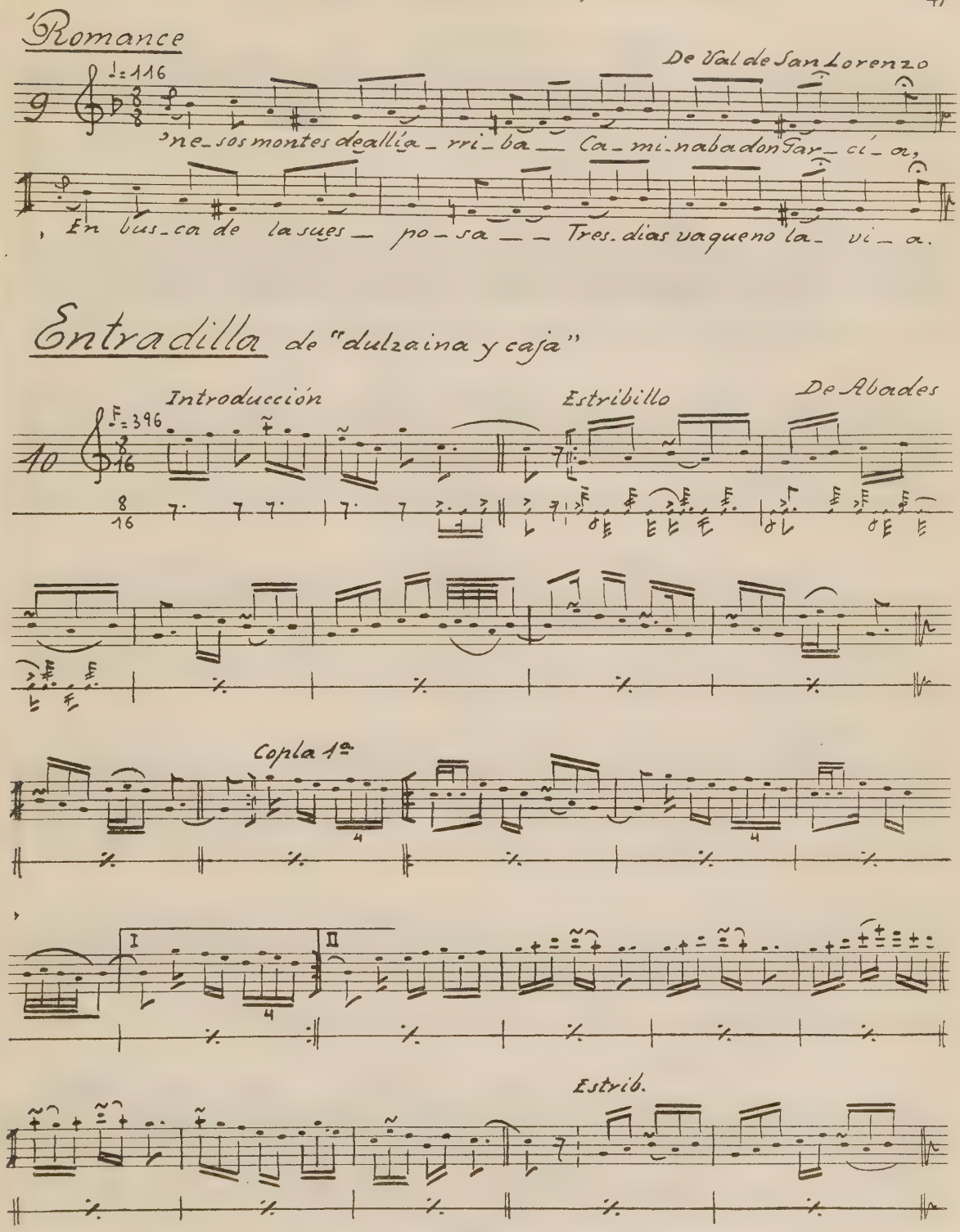




ra ¿Pa-ra qué me di-jis-te Que es-ta-bas-so — la? — — — — — — — —

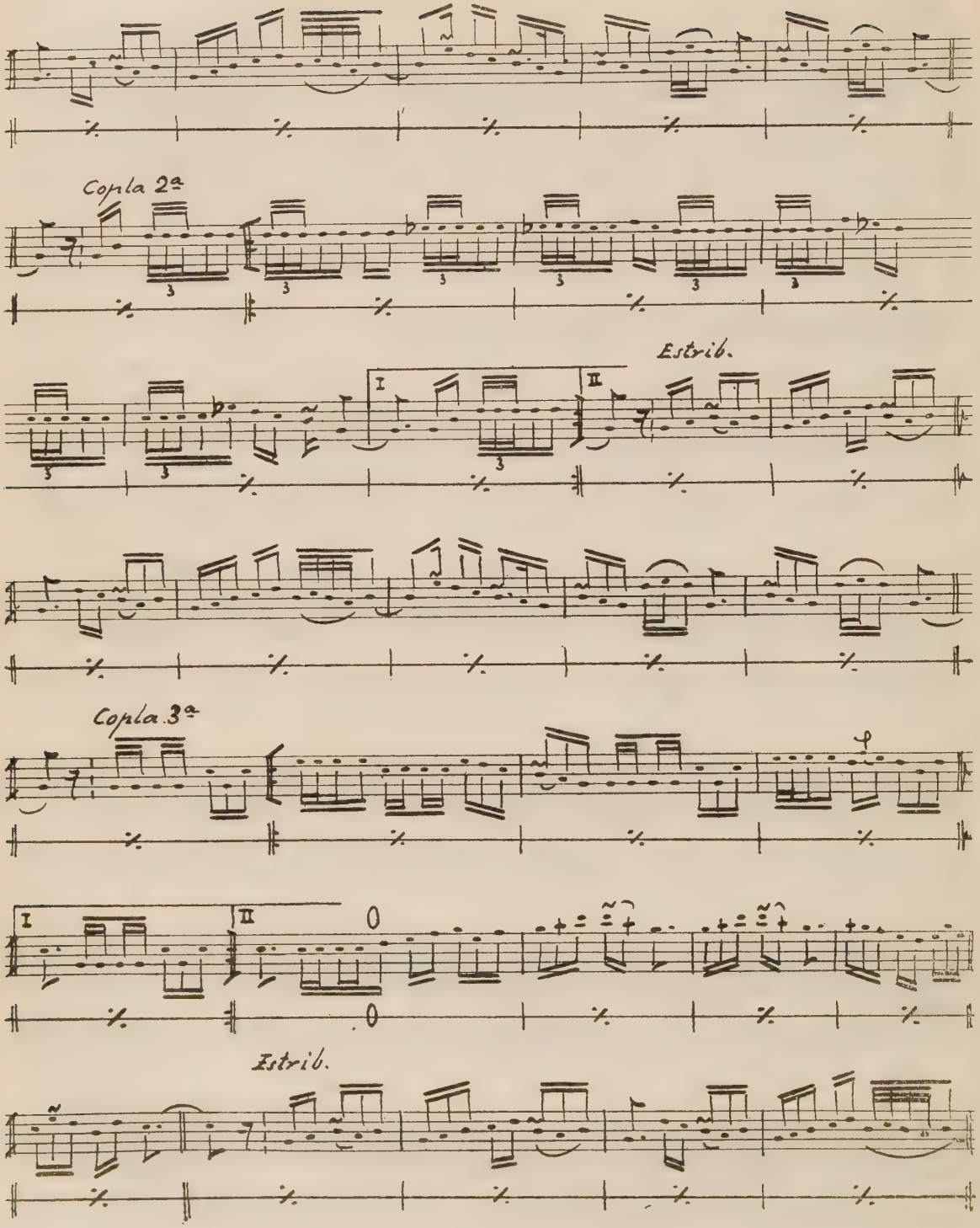

Corrido de "flauta y tamboril"
De Quintanilla de Somoza
♩=138
Entrada
Baile
FIN
Al 𝄋 una o más veces
y acaba en FIN

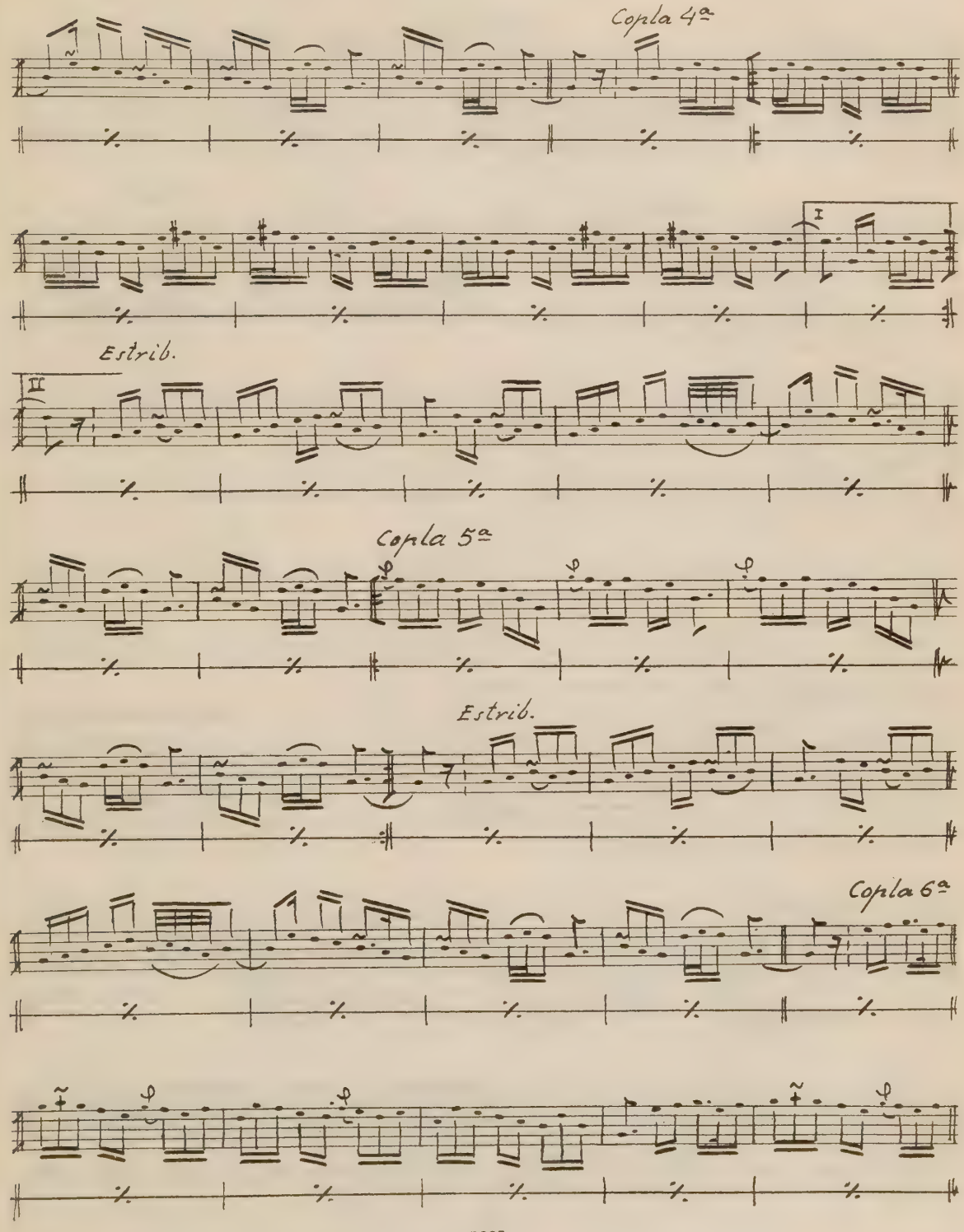

Corrido de "flauta y tamboril"
De Val de San Lorenzo
♩.=144
Entrada
Baile
A
Repite una o más veces y salta luego desde A a la CODA
CODA

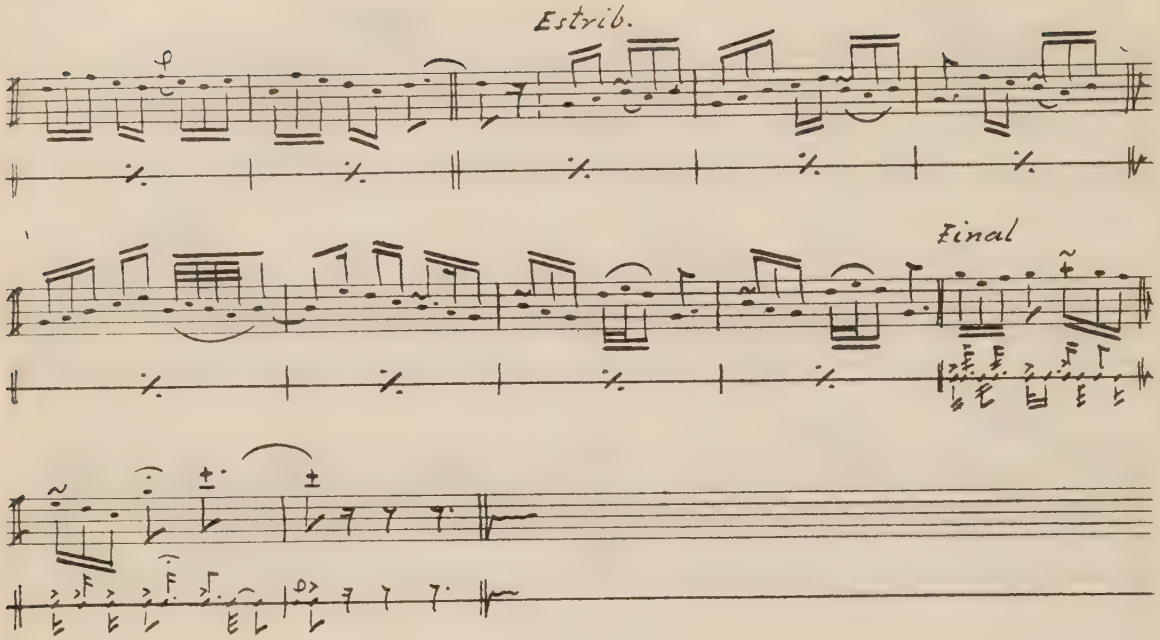

Romance
De Val de San Lorenzo

9
'ne_sos montes de allí a_rri_ba — Ca_mi_na ba don Gar_cí_a,
En bus_ca de la sues_po_sa — Tres_dias va que no la_vi_a.
Entradilla de "dulzaina y caja"
Introducción
Estribillo
De Abades

10
Copla 1ª
I
II
Estrib.

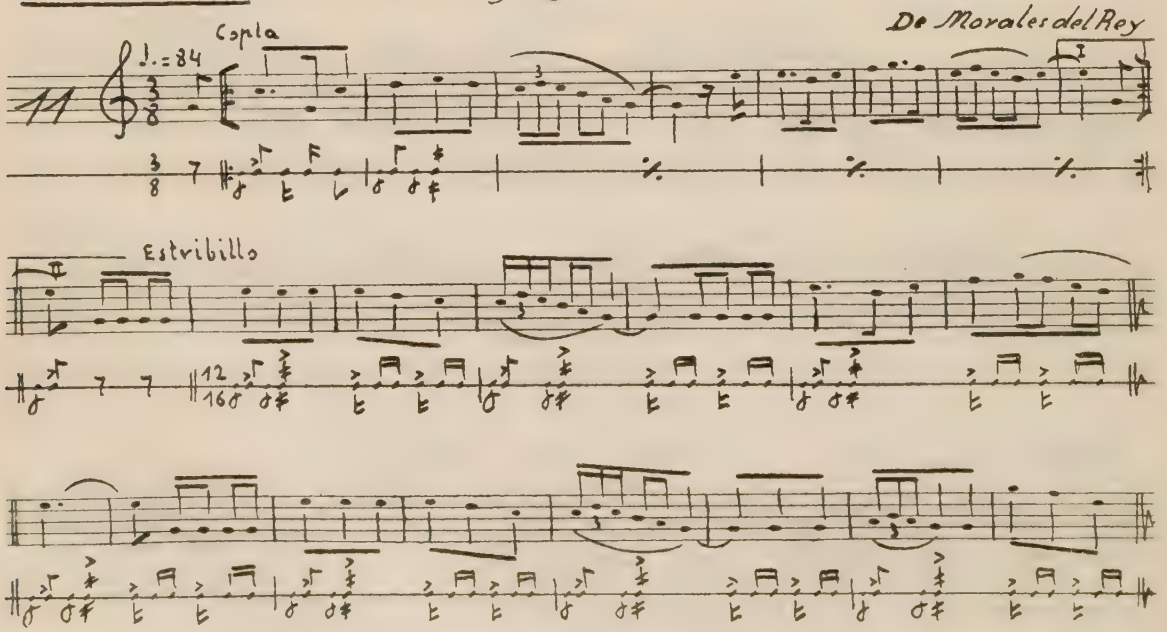

Copla 2ª
Estrib.
Copla 3ª
Estrib.

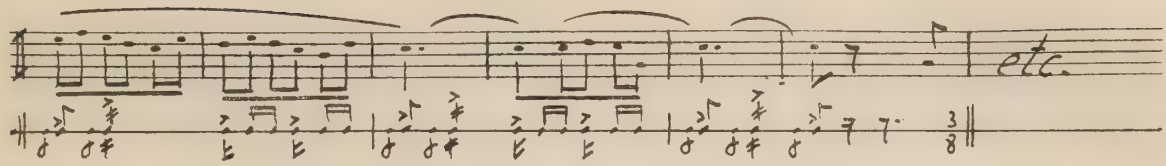

Copla 4ª
I
Estrib.
II
Copla 5ª
Estrib.
Copla 6ª



Rueda de "dulzaina y caja"

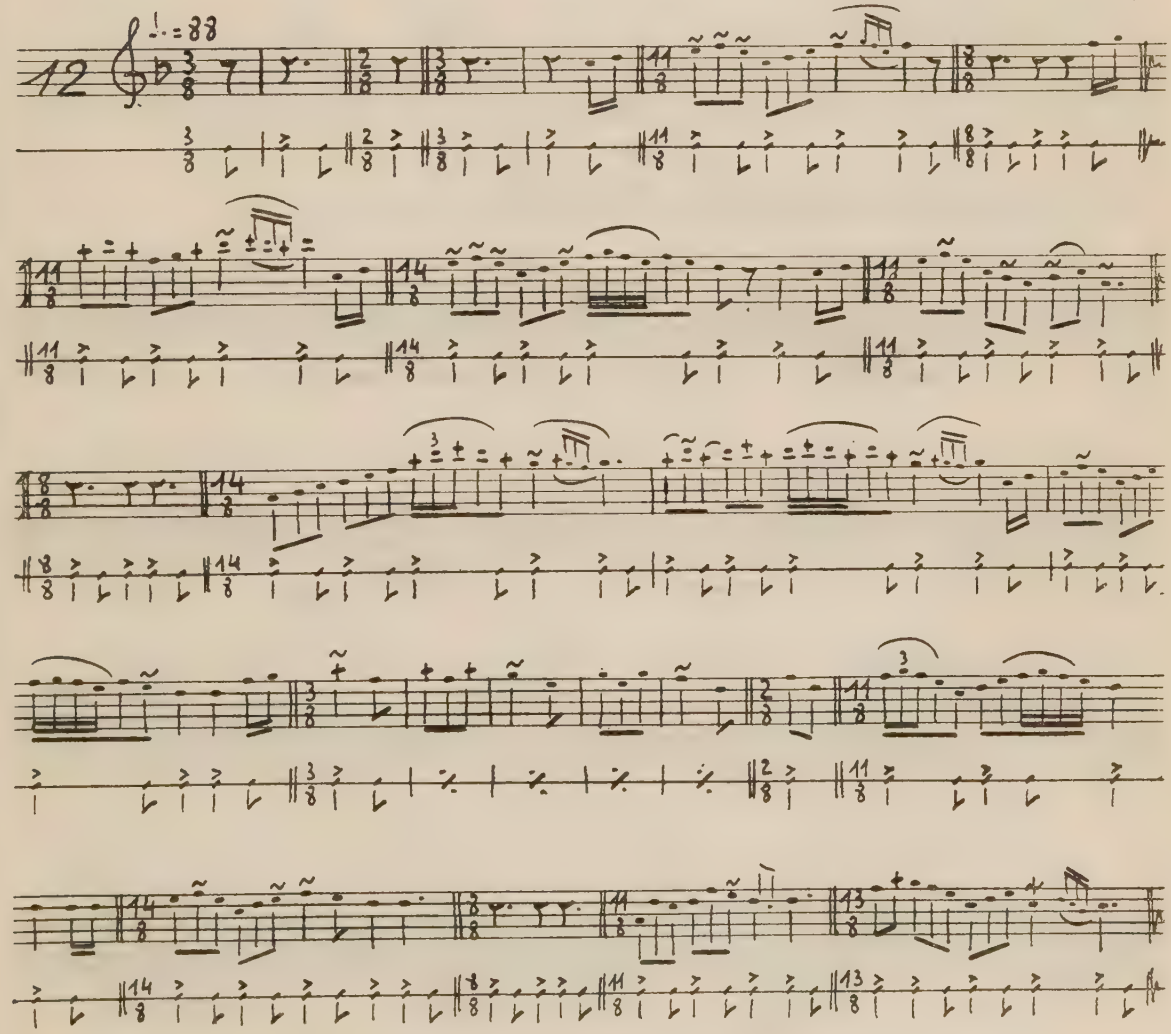
De Morales del Rey

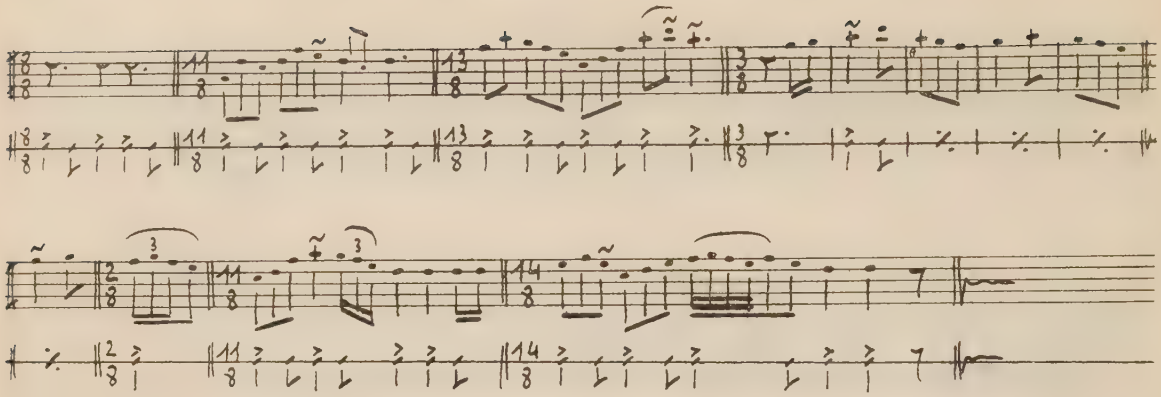




Tocata de Ofertorio de "flauta y tamboril"

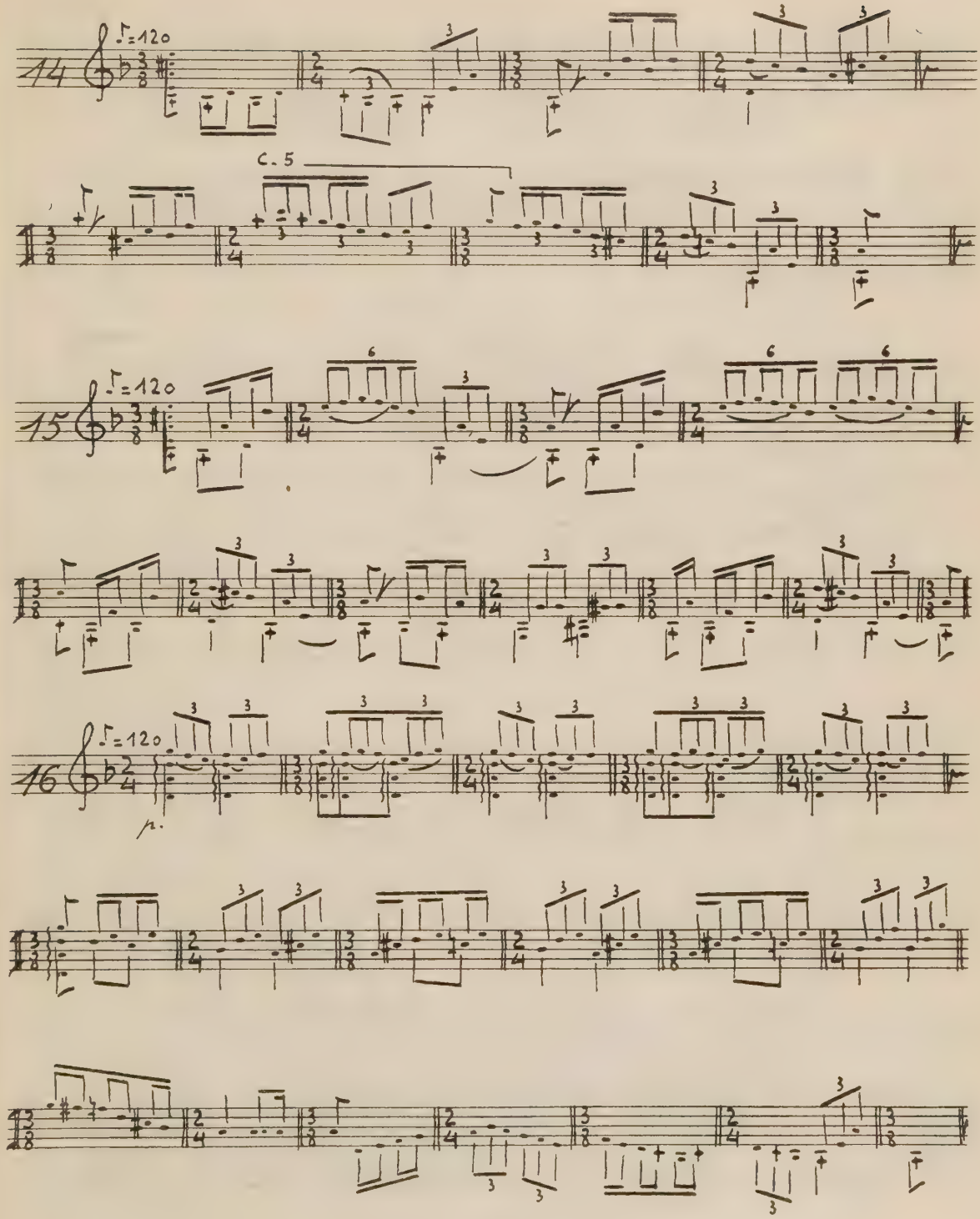
De Miranda del Castañar

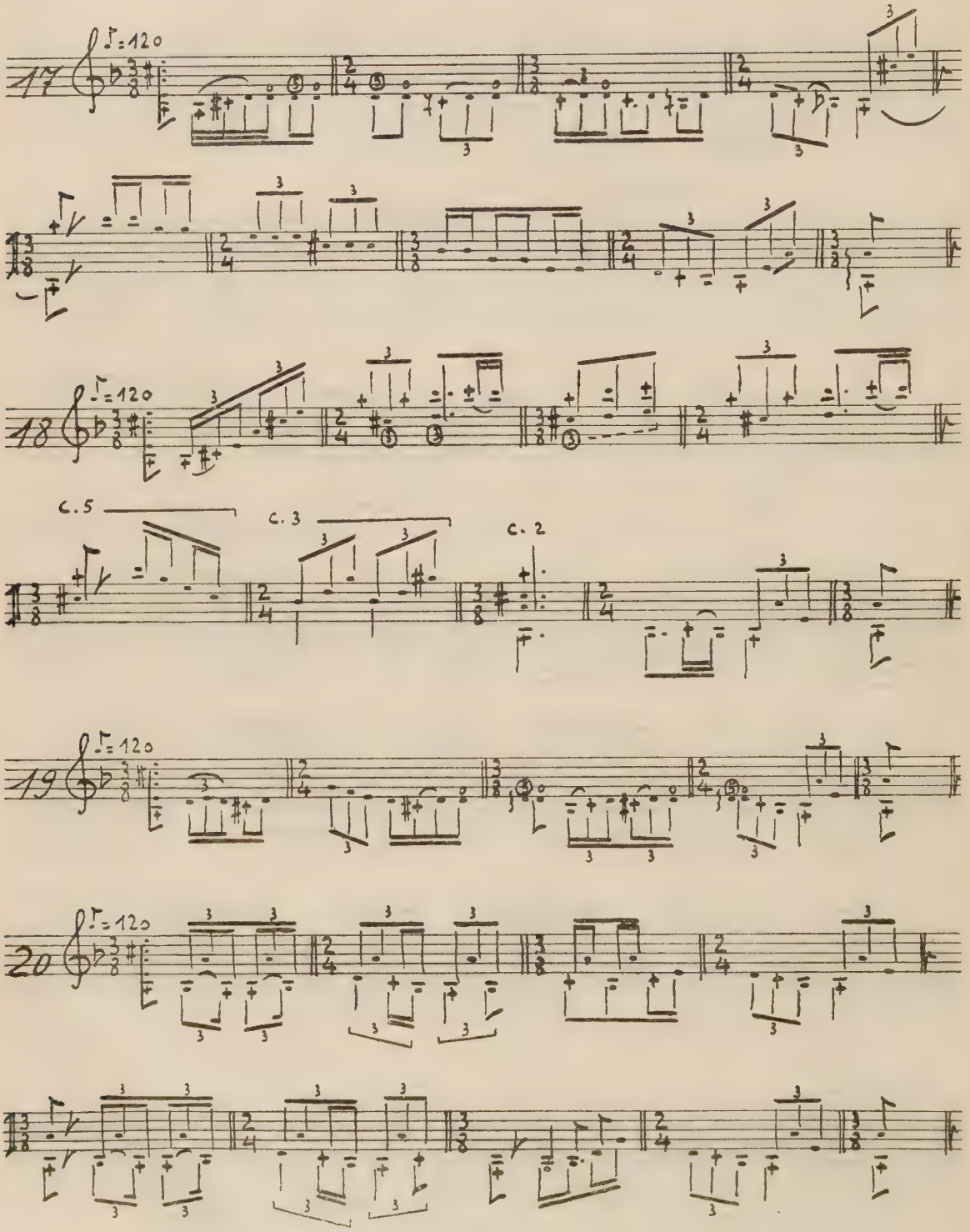




Seguiriyas gitanas - "Falsetas" -guitarra-

♩=120 Rasgueados rasg. rasg. rasg. rasg. Falseta C.1 Rasgeados etc.


14
♩=120
C. 5
15
♩=120
16
♩=120


17
18
c. 5
c. 3
c. 2
19
20

Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen

Dr. Hanoch AVENARY

Hieronymus' Epistola 23 *Ad Dardanum. De diversis generibus musicorum* gilt schon seit der Renaissancezeit als unecht, als Pseudepigraph. Die Instrumentenbeschreibungen im Dardanus-Brief[1] blieben dem Musikforscher grösstenteils unverständlich und realer Deutung entrückt : Phantastisch, ungeheuerlich, «bewusst-ironische Irreführung»[2] -das sind die Prädikate, mit denen enttäuschte Gelehrte diese Schrift beiseite legten. Dennoch wird Dard. nicht selten als Beleg für das Instrumentarium des frühen Mittelalters angeführt.[3] Es herrscht, nach wie vor, Unsicherheit in der Bewertung dieses Dokuments, das immerhin im 9. Jahrh. bereits bekannt war und wahrscheinlich schon von Cassiodor zitiert wurde. Die gesamte Textüberlieferung und ein grosser Teil der inhaltlichen Fragen sind durch die grundlegende Arbeit von Reinhold Hammerstein[4] jetzt zugänglich und überschaubar geworden.

Nach den bisherigen Untersuchungen scheint eine Auflösung der rätselhaften Instrumentenbeschreibungen vom Blickwinkel der mittelalterlichen Musikpraxis und Organographie her nicht möglich zu sein. Auch die gelegentlich herangezogenen Miniaturen in Psaltern und anderen illuminierten Handschriften sind ihrerseits eher von Dard. beeinflusst, als bildlich-faktische Parallelen zu den Beschreibungen dieser Schrift.[5] Es kann als ausgemacht gelten, dass Dard. kein «Zeitdokument» der Musikpraxis im 9. und späteren Jahrhunderten darstellt.

1. Im Folgenden abgekürzt mit *Dard.* bezeichnet.
2. «Perhaps sufficient credit has not been given to the author's sense of humour : the whole thing may be a hoax.» G. Hayes, Musical Instruments. New Oxford History of Music Bd. 3, S. 470. London 1960.
3. So selbst G. Hayes a.a.O., S. 468 (über ein Zitat aus Rabanus Maurus).
4. R. Hammerstein, Instrumenta Hieronymi. Archiv f. Musikwissensch. Bd. 16, S. 117-134 (mit 4 Tafeln). Trossingen 1959.
5. Vgl. z.B. die Miniaturen des 11. und 12. Jahrh. bei H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Wildpark-Potsdam 1931; S. 75 (Abb. 40); S. 84 (Abb. 48) wird, mit der Beischrift *Haec est forma psalterii*, ein viereckiges Instrument dargestellt, bei dem ein Teil der Saiten senkrecht, ein Teil wagerecht verläuft. Diese technisch unverständliche Einzelheit dürfte aus einem Missverständnis von Dard. 6b resultieren.

Es soll nun hier der Versuch gemacht werden, das Dard. — Problem chronologisch von der anderen Seite her aufzurollen : seine Rückbezüge zur Spätantike zu prüfen, und es in die Überlieferungskette einzugliedern, die vom hellenistischen und jüdischen Osten her, über die Patres zu Cassiodor und Isidor von Sevilla hin führt. Die Marke Hieronymus' (so früh oder spät, berechtigt oder unberechtigt sie dem Text auch aufgeprägt worden sein mag) verpflichtet zu dieser Betrachtungsweise. Denn ein Mindestmass von Wahrscheinlichkeit, vom Orts- und Zeitgeist seines Vorbilds sollte doch auch das lässigste Pseudepigraph vorweisen konnen.

Bibelnähe und exegetisch-homiletische Einstellung zum heiligen Text kennzeichnen die Gedankenwelt der Kirchenväter. Die *intellegentia spiritualis*, die allegorische Deutung der biblischen Musikinstrumente zieht sich durch das ganze patristische Schrifttum und setzt sich bis tief ins Mittelalter fort; sie wird auch in Dard., Punkt für Punkt, geübt.

Und mehr noch : Die Bibelexegese ist auch Anlass, Grundlage und Aufbauprinzip unseres Textes. Es ist bisher nicht klar genug herausgestellt worden, dass Dard. im Grunde ein Kommentar zu Daniel 3.5 (und den fast gleichlautenden Versen 3.7; 3.10; 3.15) ist. Die dort genannten Musikinstrumente werden hier in der Reihenfolge und Nomenklatur der Vulgata erklärt (über die Abweichungen s. unten). Hieronymus geht auf dieselben weder in seinem Daniel-Kommentar[6] noch anderorts ein. Dard. füllt also eine Lücke in Hieronymus' Bibelexegese aus. Der erste Passus des Briefes will offenbar als Antwort auf die Frage eines gewissen Dardanus nach den Instrumenten des Daniel-Buches verstanden werden.

Das Instrumenten-Ensemble dieses Daniel-Kapitels ist aber von ganz besonderer Art und unterscheidet sich von allen übrigen Erwähnungen der Instrumentalmusik in der Bibel. Es handelt sich hier um einen klingenden Aufruf zum Götzendienst vor dem Standbild Nebukadnezars, den zu überhören den Tod bedeutet. Das betreffende Daniel-Kapitel handelt von den Drei Männern im Feuerofen, Gestalten, die zum Grundbestand frühchristlicher Symbolik gehören.[7] Ein kirchlicher Schriftsteller hatte also gerade zu diesem Text eine ganz bestimmte Gefühlseinstellung. Das Heidnische, den religiösen Unwert dieser Kunstdarbietung drückt noch eine katalanische Miniatur des 10. Jahrh. dadurch aus, dass sie Nebukadnezars Musikanten Gaukler und Possenreisser an die Seite stellt.[8] Aus diesem Grunde sind auch die Instrumentenerklärungen in Dard. nicht als sachliche, sondern als tendenziöse Ausführungen aufzufassen : Um die Ungeheuerlichkeit des musikalischen Rufes zum Götzendienst zu demonstrieren, beschreiben sie ein barbarisches Instrumentarium.

6. Migne, Patrologia Latina (im Folgenden abgekürzt als *PL* zitiert). Bd. 25.

7. S. ihre häufige Darstellung in der Katakombenmalerei und die frühe Aufnahme ihres Gesanges unter die 10 Cantica der Liturgie. Vgl. Ch. R. Morey, Early Christian Art. S. 68; 99. Princeton 1942. — L. Réau, Iconographie de l'art chrétien Bd. II, 1, S. 400. Paris 1956. — E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, S. 27ff. Oxford 1949.

8. Vgl. Besseler a.a.O., S. 73 (Abb. 38).

Nach unserer heutigen Kenntnis der Frühgeschichte der Orgel ist es undenkbar, dass ein christlich-lateinischer Autor nicht eine klare Vorstellung des *vulgo organum* genannten Instruments[9] gehabt haben sollte. Wenn Dard. unter diesem Namen eine lärmende Signalpfeife beschreibt, so können wir darin nur klare Tendenz sehen; das Gleiche gilt von seinen abwegigen Erklärungen der Tuba oder der Fistula.

Inwieweit dabei der Boden realer Vorstellungen verlassen, oder nur primitive bezw. exotische Instrumente beschrieben worden, wird noch zu untersuchen sein.

Ausser der Absicht, den Leser musikalisch das Gruseln vor Nebukadnezars diabolischem Orchester zu lehren, haben wir noch eine andere, allgemeinere Tendenz der Kirchenväter zu berücksichtigen : die Feindschaft gegen die heidnisch-hellenistischen Instrumente, und die Ablehnung selbst der Instrumentalmusik des Jerusalemer Tempels.[10] Wie die Patres allenfalls das Saitenspiel für ihre Gemeinden gelten liessen, so werden auch in Dard. nur Kithara und Psalterium einer freundlichen Darstellung gewürdigt.

Eine reale Vorstellung von den übrigen Instrumenten kann aber, wie sich zeigen wird, aus einer kritischen Durcharbeitung der vorliegenden Textfassungen gewonnen werden. Die leicht überschaubare Ueberlieferung reicht von Rabanus Maurus (etwa 843)[11] bis ins 14. Jahrh.; die Zuschreibung an Hieronymus wird, ebenfalls noch im 9. Jahrh., durch den Psalter von Angers bezeugt. Alle Versionen sind in irgendeiner Weise mit Partien aus dem Instrumentenkapitel in Isidors *Etymologiarum Lib. III* verbunden (PL 82, 166-169);[12] da die Auswahl der Isidor-Zitate wechselt, dürfte diese Verbindung nur überlieferungsmässig bedingt, nicht aber ursprünglich sein.

Die ältesten Texte sind sprachlich urwüchsig und ungehobelt, während die späteren deutlich nach Glättung und Verfeinerung des Stils streben. Doch stammen die späteren Varianten auch aus Lesefehlern, verständnislosem Abschreiben und Übertünchen von Textschwierigkeiten. Deshalb legen wir die älteste Textfassung (Rabanus Maurus) unserer Analyse zugrunde und ziehen nur dort die zweitälteste (St. Emmeran-Hs aus dem 10. Jahrh.) heran, wo offenkundige Lacunen und zweifelsfrei verderbte Lesarten dies erfordern. Die Spätüberlieferung wird nur für statistische Zwecke benutzt.

Rabanus verschachtelt den Dard. — Text mit Isidor-Auszügen und einigen homiletischen Quellen. Ein Vergleich zeigt, dass er die Ausführungen Isidors wortgetreu übernahm. Wir können daher hoffen, dass er den ihm vorliegenden Dard. — Text mit derselben Genauigkeit wiedergab.

9. Hieronymus PL 26, 824; Augustinus PL 36, 671; 37, 1964; Isidor PL 82, 166 u.a.m.

10. Hieronymus gehört zu ihnen Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien Bd. 1. S. 14. Leipzig 1911. — S. Corbin, L'église a la conquête de sa musique, S. 200-201. Paris 1960.

11. Text PL 111, 496-499, nach der Ausgabe von Georgius Colvenerius, Köln 1617.

12. Kritische Ausgabe : W. M. Lindsay, Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX. Oxonii 1911.

Das Wiedergewinnen des inhaltlichen Verständnisses muss mit der Herstellung eines kritischen Textes Hand in Hand gehen; das Eine ist nicht möglich ohne das Andere. Daher enthält diese Studie den musikalischen Teil der Epistel im wiederhergestellten Wortlaut mit kritischem Apparat und Übersetzung.

* * *

Praeambel des Briefes

In hora, qua audieritis sonitum tubae, et fistulae,
et citharae, sambucae,
et psalterii, et symphoniae, et universi generis
musicorum...

(*Vulgata, Daniel* 3.5)

a) Cogor a te, ut tibi, Dardane, de aliis 'generibus musicorum', sicut res decet, quae vel visione vel auditu comprobavi, brevi sermone simplicique respondeam. Alia enim per rerum absentiam collectare vel patescere vel ad lucidum proferre non possum, quia uniuscuiusque ingenium secundum peritiam eius est.

b) Si autem terrena sapienter ac diligenter respiciamus, spiritaliter ac mystice intellegenda sunt. Quae autem possunt narrari, libenter explicabuntur.

In hora : *Das Daniel-Zitat fehlt in allen Texten.* — decet : *hss* docet. — collectare vel patescere vel... : *Text* conleptare vel fatescere. — Ingenium secundum peritiam : *Text* peritia secundum ingenium. — Si autem ... intellegenda sunt : *Der ganze Satz steht in allen hss am Ende des Traktates, hinter 8b.*

a) Du nötigst mich,[13] Dardanus, dir über einige der 'Arten von Musik' (— *Instrumenten, die in Daniel 3 erwähnt werden)*, in der kurzen und einfachen Rede zu antworten, die Dingen angemessen ist, welche ich selbst durch Augenschein oder Hören untersucht habe. Andere aber kann ich wegen des Fehlens der Objekte weder zurückerinnern, noch verdeutlichen, noch ans Licht bringen; denn das Wissen jedes Menschen beruht auf seiner Erfahrung.

b) Wenn wir aber die irdischen Dinge weise und aufmerksam betrachten, so sind sie auf spirituellem und mystischem Wege zu verstehen. Wovon ich nur berichten kann, das werde ich gern erläutern.

Die Einleitung, welche dem Traktat erst den Epistelcharakter gibt, fehlt im frühesten der erhaltenen Texte; Rabanus Maurus hat, verständlicherweise, nur den sachlichen Teil

13. Scil. «durch deine Anfrage nach den in meinem Daniel-Kommentar nicht erklärten Instrumentennamen».

in sein Musikkapitel eingebaut, die störende Einleitung aber fortgelassen. Wir entnehmen daher den einleitenden Abschnitt der ältesten vollständigen Textwiedergabe in der St. Emmeran-Hs.

Der Briefschreiber bezieht sich mit dem Terminus *genera musicorum* offenbar auf den Vulgata-Text; wir haben deshalb die entsprechende Bibelstelle vorangesetzt. Hieronymus geht in seinem Daniel-Kommentar auf die Musikinstrumente überhaupt nicht ein. Man mag sich daher diesen Brief als Antwort auf eine, diese Lücke betreffende Anfrage vorgestellt haben.

Der Autor unterscheidet zwischen ihm selbst noch bekannten und nicht mehr existierenden Instrumenten; da Wissen auf Erfahrung beruhe, könne er über die letzteren auch nichts mitteilen. Im nachfolgenden Text werden dennoch sämtliche, in Dan. 3 aufgezählten Instrumente erklärt. Dieser Widerspruch löst sich, wenn wir einem am Ende des Traktats zusammenhanglos dastehenden Satz *(Si autem terrena...)* in die Einleitung versetzen : Die Natur irdischer Dinge kann auch durch spirituelle und mystische Kontemplation erkannt werden. Im Text unterscheiden wir in der Tat, neben den im Grunde objektivbeschriebenen Instrumenten (Kithara, Psalterium, Chorus) eine exotische und z.T. tendenziösverzerrt dargestellte Gruppe.

1. Organum

a) Primo omnium *ad organi,* eo quod maius esse his 'omnibus generibus' *(musicorum)* in sonitu et fortitudine nimia computatur, clamores veniam.

b) Quod de duabus elephantorum pellibus concavum coniungitur et, per duodecim fabrorum sufflatoria compulsatum, per duodecim cicutas aereas in sonitum nimium quasi in modum tonitrui concitatur, ita ut per mille passus sine dubio sensibiliter seu utique amplius audiatur, sicut Hebraeorum de organis, quae ab Jerusalem usque ad Montem Oliveti et amplius sonanter audiuntur, comprobatur.

c) Duo genera a plerisque organi esse dicuntur. Primum est id, quod diximus, et aliud quod de peregrinatione Israel propheta praeposuit apud Babylonem, et subito scribitur ita dicens : «Super flumina Babylonis... *in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra*».

d-e) Auslegung.

Quasi : *Rab.* quem:

a) Zu allererst möchte ich auf die lauthallenden Töne des *Organum* eingehen; denn es gilt als klangstärker und weitaus kräftiger, als alle diese *(in Dan. 3 erwähnten)* Arten *(von Musikinstrumenten)*.

b) Es wird nämlich aus zwei Elefantenhäuten eine Höhlung zusammengefügt. Durch den kräftigen Druck von zwölf Schmiedegebläsen wird es mittels zwölf eherner Pfeifenrohre zu einem äusserst starken, donnerähnlichen Getöse gebracht; man kann es zweifellos tausend Schritte weit, oder gar noch mehr, deutlich hören. Das bestätigen die Organa der Hebräer, die man von Jerusalem bis zum Ölberg und noch weiter widerhallen hörte.

c) Die Meisten sagen, es gebe zwei Arten von Organa. Die eine ist das oben erwähnte; von dem anderen hat der Prophet, anlässlich des babylonischen Exils Israels, vorausgesagt wie folgt *(Ps. 137.1-2)* : «An den Flüssen Babylons... *an die Weiden dort hängten wir unsere organa*».

d) Die erste Organum-Art als Allegorie des Evangeliums.

e) Vergleich der 'salices' mit den Lippen der predigenden Doctores.

Der Konzeption des Dard. — Briefes als musikalischer Kommentar zu Dan. 3 scheint die Voranstellung eines dem Bibeltext fremden Instrumentes zu widersprechen. Der Autor oder frühe Bearbeiter, wer auch dafür verantwortlich sein mag, begründet sein Abweichen von der Grundlinie : das «Schreien» oder «Lärmen» seines Organum sei mächtiger als der Klang «aller der Arten» bei Daniel.[14] Das Instrument selbst wird als eine riesige, von Bälgen gespeiste Sackpfeife beschrieben. Von einer Traktur ist nicht die Rede; es handelt sich offenbar um ein Starktonwerkzeug für Signalzwecke. Der Autor vergleicht es mit dem hebräischen Organum eines thalmudischen Berichtes. Wir kennen derglaichen aber auch aus anderen, in arabischen Quellen erhaltenen Beschreibungen der Spätantike.[15]

Nach einer Tradition aus dem 2. Jahrh. gilt im Thalmud auch die alexandriner Wasserorgel (Hydraulis) als ein Instrument mit «schreiendem», und daher für die Tempelmusik ungeeignetem Ton.[16] Die Lehrer des Thalmud verbanden ihre Kenntnis zeitgenössischer Starktonwerkzeuge mit der Überlieferung von einem klingenden Objekt *Magrefah* aus Tempelzeiten.

Der grundlegende Text findet sich in der älteren Schicht des Thalmud, der Mischnah (= *Deuterosis*, um 200 n. abgeschlossen). Nach dem Bericht des Traktats *Vom Ständigen Opfer*[17] klang dieses Werkzeug von unbestimmter Natur so laut, dass es den im Tempelbezirk Tätigen den Beginn des Rituals signalisierte, und selbst noch in der Stadt Jerusalem alles übertönte.

Ein altes Textfragment steelt die Magrefah in einen musikalischen Zusammenhang: *Von Jericho aus hörte man* - das Öffnen des Tores, den Ton der Magrefah, den Lewiten-Gesang,

14. Auch Isidor, Etym. III 21.2, stellt das Organum seinen Instrumentenbeschreibungen voran, im Gegensatz zu seinem Vorbild Cassiodor (Inst. II 5.6). Vgl. dazu : J. Fontaine, Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique, S. 433. Paris 1959.

15. Vgl. H.G. Farmer, The Organ of the Ancients. London 1931.

16. Der Patriarch Rabi Schimòn ben Gamliél in jSukah V 6 und bArachin 10b (die letztere Stelle zu emendieren).

17. Kritische Textausgabe und Übersetzung : A. Brody, Der Mišna-Traktat Tamid. Uppsala 1936. Vgl. Kap. III 8 und V 6.

die Zymbel, die Flöte und den Schofar des Tempels. Hier setzen die Erklärer der jüngeren Thalmud-Schicht (G'mará, gegen 500 abgeschlossen) an und beschreiben die Magrefah als eine Orgel (bArachin 10a-10b); nach Mar Schmuél (1.Hälfte 3.Jahrh.) brachte sie hundert, nach Anderen tausend Töne hervor. Auch eine arabische Quelle des 9. Jahrh. erklärt den Namen des byzantinischen *arghanum* mit «tausend Stimmen».[18] Beiden Aussprüchen scheint das gleiche «geflügelte Wort» über die Vorläufer des Orgel zugrunde zu liegen.

Es steht fest, dass der Verfasser des Organum-Abschnittes in Dard. den früh-thalmudischen Text *Von Jericho aus*.. kannte und auch die Magrefah der Orgel gleichsetzte. Solange nicht andere Quellen seiner Kenntnisse, etwa in der patristischen Literatur, nachgewiesen werden können, müssen wir annehmen, dass er sie unmittelbar aus dem Traditionskreis des Thalmud schöpfte. Mit einem Sinn für das Reale milderte er die Übertreibung *von Jericho aus* in *Bis zum Ölberg*; um die ehrwürdige Quelle nicht ganz zu desavouieren, fügte er «und noch weiter» hinzu.

Die von Hammerstein herangezogenen arabischen Berichte über Starkton-Organa[19] sind gewiss als Parallelen zu Dard. anzusehen; sie müssen aber nicht dessen Quelle gewesen sein. Diese Schriften gehen auf griechische Vorlagen zurück und gelangten nicht aus Byzanz, sondern als Erbe der sassanidischen Zivilisation in die Hände der arabischen Übersetzer. Jene merkwürdigen Klangwerkzeuge sind ganz im Geist der alexandriner Mechaniker geschaffen, der sich, nach den Schriften Herons und Vitruvs, auch in akustisch-musikalischen Automatenspielereien auslebte.[20] Die arabische Literatur vermittelt uns die Kenntnis einiger orgelartiger Instruments, was aber nicht ausschliesst, dass der Dard. — Verfasser oder seine Vorläufer noch unmittelbaren Zugang zu griechischen Quellen gehabt haben konnte.

'Die Meisten', fährt unser Text fort, unterscheiden von dem vor beschriebenen Monstrum jene *organa*, welche die exilierten Lewiten an Babylons Weiden hängten (Ps. 137.2). Diese Unterscheidung betonte besonders Hieronymus (hebr. *nevel* = lat. *organum*), und allgemeiner Augustinus.[21] Dieser Absatz unseres Textes erfährt in Abs. e eine Auslegung, die sich nicht auf das Instrument bezieht, sondern an die *salices* anknüpft. Das weicht von der in Dard. sonst üblichen Praxis ab. Es ist daher möglich, dass diese Absätze 1c und le Zufügungen sind und nicht zum Originaltext gehören.

18. H. G. Farmer, Byzantine musical instruments in the 9th century. Journal of the Royal Asiatic Society 1925, S. 299-304. London 1925.

19. a.a.O., S. 121-122 (nach Farmer, The organ etc.).

20. Text und Übersetzung : Wilh. Schmidt, Heronis Alexandrini Opera Bd. 1 : Pneumatica et Automata. Leipzig 1899.

21. Hieronymus PL 26, 824; Augustinus PL 36, 671 u. PL 37, 1964. — Trotzdem blieb die Vorstellung von an den Weiden hängenden kleinen Portativ-Orgeln lebendig : So sehen wir sie z.B. im sogen. Stuttgart-Psalter des 9. Jahrh. dargestellt; vgl. E. T. de Wald, The Stuttgart Psalter. Princeton 1930.

Dagegen scheint es nicht angebracht zu sein, den ganzen Organum-Abschnitt als eine Zufügung zu erklären, obwohl er keinen Anhalt im Daniel-Text hat und mit einer entschuldigenden Erklärung beginnt. Die Kenntnis der thalmudischen Uberlieferung spricht dagegen, und ebenso gewisse gedankliche und terminologische Beziehungen zu Abschnitt 8 (siehe dort).

2. Tuba

Massoretischer Text qarná; *Sept.* salpinx; *Vulg.* tuba.

a) *Tuba* itaque, de qua in Daniele scriptum est «Cum audieritis vocem tubae, fistulae, citharae» et reliqua, diversis figuris ac formis efficitur. Aliter enim est 'tuba congregationis populi', aliter 'conductionis', aliter 'victoriae', aliter 'conclusionis civitatum', aliter 'persequendi inimicos', et reliqua.

b) Tuba autem 'congregationis' apud rerum peritissimos hoc modo intellegitur: Tribus fistulis aereis in capite angusto inspiratur. In capite lato per quattuor vociductas aereas, quae per aereum fundamentum quaternas voces producunt, mugitum nimium vehementissimumque profert.

c) *Auslegung.*

Cum audieritis : *Vulg.* In hora qua audieritis. — vocem : *Vulg.* sonitum. — persequendi: *nach* victoriae *nur Rab.* — angusto : *Text* voluto, *und* inspiratur *bis* lato *fehlt Rab.*; *typischer Kopistenfehler (Überspringen auf nächste Zeile, von capite zu capite)*; *nach Hs St. Emmeran korrigiert.*

a) Die *Tuba*, von der im *Buche* Daniel *3.5* geschrieben steht «Wenn ihr den Ton der Tuba, der Fistula und Kithara usw. hören werdet», wird in verschiedenen Gestalten und Formen gefertigt. Die 'Tuba der Volksversammlung' ist nämlich anders als die des '*Truppen*-Zusammenziehens', anders ist die 'des Sieges', die der 'Städtebelagerung', die 'der Feindesverfolgung' und so fort.

b) Die 'Tuba der Volksversammlung' stellen sich die Sachkenner folgendermassen vor: Durch drei eherne Röhren wird sie am engen Ende angeblasen. Am weiteren Ende bringt sie durch vier eherne Klangkanäle, die mittels einer ehernen Basis vierfache Klänge erzeugen, ein äusserst starkes und heftiges Brüllen hervor.

c) *Allegorische Ausdeutung auf das Evangelium.*

Der Autor schickt diesem Abschnitt voraus, er wolle von jener Tuba sprechen, die in Daniel 3 erwähnt wird. Dieses Vorwort ist notwendig : Denn *tuba*, als musikalischer Begriff, bezog sich zu allen Zeiten auf die normale Trompete-Posaune; sein Abweichen davon ist speziell auf Nebukadnezars barbarisches Orchester gemünzt. Es handelt sich wieder um ein starktönendes, halb-mechanisches Signalinstrument. Hammersteins Hinweis

(a.a.O., S. 123) auf die hellenistischen Vorbilder oder Vorstellungen, die uns in arabischen Quellen vorliegen, ist zweifellos richtig. Es gibt dort Apparaturen, die statt durch Bälge von vier Männern mit dem Munde angeblasen werden,[22] genau wie unser Text von 3 Anblaserohren spricht. Die eherne Basis müsste ein hydraulisch stabilisiertes Windmagazin enthalten haben, das die 4 ehernen Pfeifen versorgte. Ein von Hero von Alexandria erfundener Automat liess ebenfalls eine (nicht präzisierte) Vielzahl von Pfeifen gleichzeitig ertönen,[23] während das «Horn Alexanders» genannte Signalinstrument aus einem einzigen grossen Bronzehorn bestanden haben soll.[22] Das letztere gehörte, nach dem Pseudo-Aristoteles-Traktat «Über das Regieren»,[24] zu den «schreckenerregenden, erschütternden hydraulischen Instrumenten», mit denen Alexander sein eigenes Heer ermutigen, und das des Feindes lähmen konnte. Auf dieser Linie liegt die Betonung des *mugitus nimius vehementissimusque* unseres Textes.

Die in Absatz *b* beschriebene Tuba ist aber nur eine von den fünf Bauformen dieses Instruments, die in Abs. *a* aufgezählt werden. Als Unterscheidungsmerkmal gelten die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten. Diese sind durchwegs militärischer Natur und beziehen sich auf die Signale für verschiedene taktische Operationen.

Im römischen Heere[25] war die Art des Signalinstruments bereits ein allgemeiner Hinweis auf die Bedeutung des betreffenden Signals : Tuba — Ausrücken zur Schlacht; Cornu — Ausrücken zu anderen Zwecken; Tuba und Cornu gemeinsam — Signale während der Schlacht; Buccina — Signale der Lagerdisziplin; Lituus — Angriffssignal der Reiterei. Die spezifische Bedeutung des Signals musste aber, und das gerade während der Schlacht, aus seiner akustisch-musikalischen Form entnommen werden.[26] Das konnte zu verhängnisvollen Missverständnissen führen; daher empfahl noch Procopius dem Belisar (gegen 550 n.), verschiedene Instrumente für Angriffs- und Rückzugssignale zu verwenden.

Dard. sieht fünf, offenbar artverschiedene Tubae für die einzelnen Signale vor. In der Bibel finden sich (ausser in Num. 10.7 zur ersten Tuba) keine wörtlichen, sondern allenfalls einige sachliche Entsprechungen zu den fest umschriebenen Tuba-Arten bei Dard.[27]

22. H. G. Farmer, The Organ etc., S. 63 ff; 119 ff.
23. W. Schmidt a.a.O., Kap. 43.
24. Der Traktat *Secretum secretorum* wurde im 12. Jahrh. von Juden ins Lateinische und Hebräische übersetzt : vgl. M. Gaster, in Journal of the Royal Asiatic Society 1907, S. 879-912, paragr. 63-64 (die hydraulische Natur des Instruments ist hebr. ausgedrückt als ...*kley hamayim hamafhidim*...); ebda. 1908, S. 144. — Vgl. Farmer a.a.O., S. 119 ff.
25. Zum Folgenden vgl. Pauly-Wissowa, Reallexikon des klassischen Altertums, 2. Reihe, 4. Halbband, *Signa militaria*. Stuttgart 1923. — J. E. Scott, Roman Music. New Oxford History of Music Bd. 1, S. 412. London 1957.
26. Jul. Pollux, Onomasticon 4.85 (2. Jahrh. n.) nennt 4 Trompetensignale. — Isidor, Etym. XVIII 4.3-4 (PL 82, 644) kennt 3 Tuba-Signale (Angriff, Verfolgung, Rückzug) und das *Cornu classicum* (Hornruf zum Sammeln).
27. Ri 3.27-28; 6.34; 7.22-23. I. Sam. 13.3-4. Z'fanjah 1.16. I. Makk. 7.45. — Die Bibel kennt 3 einschlägige Blasinstrumente : *hazozrah, schofar, qeren hajovel* (Vulg. *tuba, buccina, buccina jubilaei*).

Ebensowenig stützt er sich auf Josephus, Philo oder andere jüdische Schriften. Die einzige Parallele für eine solche Vielzahl militärischer Signalinstrumente mit spezifischer Bedeutung findet sich merkwürdigerweise in einer der Rollen vom Toten Meer : In der apokalyptischen Schrift «Kampf der Söhne des Lichts gegen die Söhne der Finsternis» aus der Überlieferung der Khumrân-Sekte.[28] Dieser Text unterscheidet bis zu zwölf verschiedene Trompeten (*h*azozroth) für den Gebrauch in verschiedenen Phasen des Krieges und der Schlacht. Drei davon tragen prima vista die gleiche Bezeichnung wie bei Dard.:

Mil*h*emeth bney or 3.2-11	Übers. Gaster a.a.O. S. 284-285	Dardanus-Brief Abschn. 2a
*H*azozroth miqrá haèdah	Trumpets of assembly for the community	Tuba congregationis populi
*H*azozroth ham'soroth	Trumpets of enrollment	Tuba conductionis[29]
*H*azozroth hamirdaf	Trumpets of pursuit	Tuba persequendi inimicos

Die *tuba victoriae* hat keine wörtliche Parallele in der Khumrân-Schrift. Wenn wir sie als 'Sieges-Tuba' auffassen, so steht sie im Text am falschen Platz; logischerweise sollte sie als letzte erscheinen. Ausgesprochene Siegesfanfaren gab es weder in der römischen Signaltechnik, noch in der Bibel,[30] den Makkabäer-Büchern, den Apokryphen und Pseudepigraphen. Wenn wir uns jedoch in der Toten Meer-Rolle weiter umsehen, so lesen wir fünfmal (mit den sicheren Ergänzungen : siebenmal) von Trompetenstössen *l'nazea*h *mil*h*amah*, d.h. *zum Dirigieren der Schlacht.*[31] Das Wort *lam'nazea*h in den Überschriften vieler Psalmen wurde von Hieronymus (im Gegensatz zu Sept. und Vulg.) als *victori* aufgefasst und in seinem sogen. Hebräischen Psalter entsprechend übersetzt (PL 28, 1130; 1167 u.o.). Im Vorwort zu seinem Daniel-Kommentar teilt er mit, dass die jüdisch-griechischen Übersetzer Aquilas und Symmachus ebenso verfuhren [32] Im gleichen Sinne hat wohl auch Dard. (oder seine Quelle) die Signale *l'nazea*h *mil*h*amah* einer *tuba victoriae* zugeschrieben.

Die Verbindung mit dem «Kampf der Söhne des Lichts» scheint bei der *tuba conclu-*

28. Text und Kommentar : Y. Yadin, M'gilath mil*h*emeth bney ór bivney *h*oschech. Jerusalem 1955. Vgl. bes. Kap. 5 (S. 82-105) der Einleitung. — Punktierter Text und Konkordanz; A. M. Haberman, M'giloth midbar Y'hudah. Jerusalem 1959. — Englische Übersetzung : Th. H. Gaster, The Dead Sea Scriptures. New York 1956.

29. Harpers' Latin Dictionary I. New York 1907 : *conduco* — esp. frequent of the collecting, assembling of troops in any place.

30. Nur ein Pseudo-Hieronymus Kommentar zu I. Kön. 13.3-4 bezeichnet das buccina-Signal Schaul's mit *signum victoriae et exhortationis* (PL 23.1338). Dieser Kommentar soll auf einen hebräischen Autor zurückgehen (ebd., 1327-1330).

31. Text bei Yadin a.a.O. 8.9; 8.15-16; 9.2; 16.6; 17.12; (8.1; 17.5). — Haberman a.a.O., Konkordanz unter *nazea*h. — Gaster a.a.O. übersetzt *to direct the battle.*

32. PL 25, 493. — Ferner Psalmen Salomos 8 und Theodotion, vgl. R. Kittel in : E. Kautzsch, Apokryphen und Pseudepigraphen zum AT, Bd. 2, S. 127ff. Tübingen 1900. — *Victori* hat auch der mozarabische Psalter (PL 86), und *Al vençedor* die Ladino-Bibel ed. Ferrara 1553.

sionis civitatum abzureissen, wenn wir sie als «Tuba der Städtebelagerung» auffassen.[33] Der Teil der Khumrân-Rolle, der von der letzten Phase der Schlacht handelt (Anf. Abs. 14 = Yadin 9.17ff), ist nur lückenhaft erhalten. Wir kennen daher nicht die genaue Funktion der 'Trompeten des Hinterhalts' und 'der Verfolgung'. Nach Yadin (a.a.O., S. 180) führten die Reiter eine Umfassungsbewegung gegen die Flanken des Feindes aus; die Flüchtigen fielen dann in einen vorbereiteten Hinterhalt, dessen Mannschaft auf das Zeichen der dafür vorbehaltenen Trompeten hervorbrach. Der hebräische Text hat aber, soweit erhalten, kein Signal für das Eingreifen der Reiterei; man muss sich hier fragen, wie die im Rücken plazierten Reiter den Befehl zum Vorgehen erhieltem. Wenn wir das Wort *civitates* hier als *Völkerschaften* auffassen dürften (d.h. die Edomiter, Moabiter, Kittier usw. im Herre Belials),[34] oder wenn wir konjizieren, dass hier ursprünglich ein anderes Wort stand (*capitum* = die Enden der Schlachtreihe? *equitatuum*?), so könnten wir die *conclusio civitatum* mit der Umfassung und Einschliessung der «Söhne der Finsternis» gleichsetzen.

Ein Vergleich der Dard. — Tubae und der Khumrân-Schrift ergibt ein Bild, das zugleich die logische Reihenfolge der Kampfoperationen zeigt:

Tuba congregationis populi	*H*azozroth miqrá haèdah
Tuba conductionis	*H*azozroth ham'soroth
Tuba victoriae (= *nizuah* = *proelii dirigendi*)	*H*azozroth ha*h*alalim... l'naze*ah* mil*h*amah
Tuba conclusionis civitatum	*(Zu ergänzen?)*
Tuba persequendi inimicos	*H*azozroth hamirdaf

Danach rückt eine Beziehung von Dard. zum «Kampf der Söhne des Lichts» in den Bereich der Möglichkeit; ein Bindeglied, etwa in der patristischen Literatur, ist mir nicht bekannt. In dieser Situation müssen wir die Frage zu beantworten suchen, wie ein Autor aus Dard. Ahnenreihe Zugang zum Text dieser Khumrân-Rolle hätte finden können.

Schriften aus Höhlen am Toten Meer sind schon früh im ersten Jahrtausend entdeckt worden. Origenes schreibt, der 6. Psalmentext seiner Hexapla sei, zusammen mit anderen hebräischen und griechischen Büchern, bei Jericho in einem Tonkruge gefunden worden; das geschah während der Regierungszeit des Antoninus Caracalla (212-217 n.). Das Gleiche berichtet Eusebius.[35] Eine Fassung der Konstitution der Khumrân-Sekte wurde im Archiv der Synagoge von Alt-Kairo gefunden und bereits 1910 veröffentlicht.[36]

33. Blasen vor umzingelten Städten : Jos. 6 (Jericho); Thalmud jThaànith IV 5 (Bethar); MThaànith III 7 (Hilferuf aus einer umzingelten Stadt).

34. Dagegen aber die Vulg. und Augustinus, De consensu Evangelistarum III 71 (*civitas* = *polis*).

35. Paul E. Kahle, The Cairo Genizah, S. 161-162. London 1947. — Über spätere Funde vgl. J. M. Allegro, The Dead Sea Scrolls, S. 166-167; 117-118. London (Pelican Book) 1957.

36. Gaster a.a.O., S. 33-35; 61-85.

Danach würde ein Nachhall eines in patristischer Zeit bekannten Textes des «Kampf der Söhne des Lichts» bei Dard. nicht allzu phantastisch sein.

3. Fistula

Massoret. mashroqithá; *Sept.* syrinx; *Vutg.* fistula.

a) De *fistula* autem refertur ita, quod sit bombulum aereum ductile quadratum latissimumque, in modum coronae, cum fistuca, aereo ferreoque commisto, quod in ligno alto speciosoque formato superiori capite constringitur. Altero capite deorsum dimisso, sed terram non tangit. In hoc quoque per singula latera duodecim bombula aerea, cum duodecim fistucis in medio positis, in catenis dependent; ita tria bombula, uno in latere, per circuitum utique finguntur.

b) Et concitato primo bombulo et concitatis duodecim bombulorum fistucis in medio positis, clamorem magnum fragoremque nimium supra modum simul proferunt.

c) *Auslegung.*

bombulum : *Text überall* bumbulum. — aereum ductile : *konstruiert wie Vulg. Num. 10.2 «duas tubas argenteas ductiles».* — fistuca : *Text überall* fistula *oder* fistulum; *alternative Konjektur* pistillo. — Altero *bis* tangit : *fehlt Rab.; da aber in der Auslegung benutzt, nach hs St. Emmeran ergänzt.* — uno in latere : *Rab.* uno bilatere.

a) Über die *Fistula* wird Folgendes berichtet : Sie sei ein bauchiges Gefäss (bombulum) aus hämmerbarem Erz, viereckig und sehr breit, wie eine Krone *geformt,*[37] mit einem Klöppel — das erzene *(bombulum)* mit dem eisernen *(Klöppel)* verbunden. Mit dem oberen Ende wird es an ein hohes und besonders geformtes Holz angebunden; das andere Ende hängt herab, berührt aber nicht die Erde. An seinen Seiten hängen auch an Ketten zwölf eherne bauchige Gefässe mit zwölf in der Mitte eingesetzten Klöppeln herab, und zwar werden ringsherum je drei der bauchigen Gefässe an einer Seite befestigt.

b) Sobald das erste bauchige Gefäss in Bewegung gesetzt wird, und wenn die in der Mitte der zwölf bauchigen Gefässe eingesetzten Klöppel in Bewegung gesetzt werden, bringen sie zusammen einen grossen Lärm und ein ausserordentliches Getöse sondergleichen hervor.

c) *Auslegung auf die Verkünder des Evangeliums.*

Der Fistula-Abschnitt widerstrebte bisher befriedigender Deutung. Die *maschroqithá* im Buche Daniel wird hier als ein *bombulum,* oder vielmehr als Kombination eines grossen und zwölf kleiner, ausserordentlich lauter Klangwerkzeuge geschildert. *Bombus, bombus raucus* bezeichnet bei Lucrez, Catull u.a. einen tiefen, dumpfen Ton; in 'Athenaeus' Deipno-

37. Mit Zacken, an denen die kleineren Bombula hängen, ähnlich dem «pavillon» des türkischen Schellenkranzes?

sophistae XIV 636a, noch spezifischer, das dumpfe Dröhnen bronzemer Cymbala.[38] *Bombulum* wäre demnach (analog dem *tintinnabulum, crepitaculum* usw.) das Gerät, welches einen *bombus* hervorbringt.

Dieser Ableitung, so logisch und einleuchtend sie auch sein mag, ist aber der neugriechische Gebrauch des Wortes *bombylon* vorzuziehen : der Lexikograph Suidas (9. Jahrh,?) verzeichnet diesen Terminus und erklärt ihn als «ein bauchiges Gefäss».[39]

Die Wirkungsweise des Instruments bleibt aber weiter unvorstellbar, solange an eine Pfeife oder ein Rohr *(fistula)* inmitten des *bombylon* gedacht wird. Fassen wir das Wort *fistulo* als eine verderbte Lesart von *fistuca* oder *pistillo* auf, so klärt sich das Bild mit einem Schlage : Das *bombulum* ist ein aus Bronze gehämmerter,[40] bauchiger Körper von viereckigem Querschnitt wie die altägyptischen, ostasiatischen und altirischen Glocken,[41] mit einem Klöppel *(fistuca)* aus Eisen gleich den frühen Kirchenglocken.[42]

Der grosse Zentralkörper ist mit 12 kleineren, locker an Ketten befestigten *bombula* behängt, und das ganze System musste verständlicherweise das, nach unserem Autor, ausserordentliche Getöse hervorbringen. Es ist eine Art von *Schellenbaum*, wesensgleich dem rasselnden Halbmond des Janitscharen-Orchesters *(chaghana)*. Nach Sachs[43] geht dieses Instrument auf einen zentralasiatischen Prototyp zurück, der sowohl im Osten (China) wie im Westen nachgebildet wurde. Auf seiner Ostwanderung hatte der Schellenbaum schon zur Zeit der Chou-Dynastie (1122-255 v.) China erreicht. So mag er auch im Westen schon in vortürkischer Zeit bekannt gewesen sein, am wahrscheinlichsten wohl im Perserreich mit seinen starken Beziehungen zum asiatischen Innern. Aus dem sassanidischen Bereich könnte er in die Dard. — Tradition exotisch-barbarischer Instrumente gelangt sein.

4. Cithara

Massoret. qathros (*lies* qitharos); *Sept.* kithara; *Vulg.* cithara.

a) Cithara, de qua in quadragesimo secundo psalmo scriptum est «Confitebor tibi in cithara, Deus, Deus meus», propriae consuetudinis apud Hebraeos quae cum chordis vi-

38. Ed. Ch. Burton Gulick VI 430. London 1943.
39. Βομβύλον : σκεῦος στρογγυλοειδές. Vgl. A. Adler, Suidae lexicon. Bd. 1, S. 479. Leipzig 1928. — Vgl. auch frz. *bombé* = ausgebaucht (*verre bombé* = Glasglocke).
40. *Aes ductilis* bei Plinius = *hämmerbares Erz*. Vgl. auch Isidor, Etym. Lib. XVI 20.7-8 (PL 82, 587).
41. C. Sachs, The History of Musical Instruments, S. 171. New York 1940.
42. J. Smits van Waesberghe, Cymbala, S. 15 Anm. 13. Rom 1951.
43. a.a.O., S. 437-438.

ginti quatuor in modum Deltae litterae, sicut peritissimi tradunt, utique componitur et per digitos pandatos variis vocibus tinnulisque acribus in diversos modos concitatur.

b) Auslegung.

pandatos : *Texte* Pindari, pindarii; *vielleicht* pandarii, *s. unten.* — acribus : *Text* actibus; *alternative Konjektur* acutis.

a) Von der *Cithara* steht im 42. Psalm *(massoret. Ps. 43.4)* geschrieben : «Ich will Dir mit der Kithara danken, Gott, mein Gott.» Nach dem den Hebräern eigentümlichen Brauch mit 24 Saiten bezogen, hat sie die Gestalt des Buchstaben Delta, wie jedenfalls die Kenner überliefern. Sie wird mit gekrümmten Fingern in hohen Tönen und hellen Klängen auf verschiedene Weise *(in verschiedenen Modi?)* gespielt.

b) Auslegung.

Die beiden Saiteninstrumente sind die einzigen, die in Dard. nicht als barbarische Ungeheuerlichkeiten geschildert werden : Sie sind biblisch, nicht heidnisch, und galten der Kirche als heiliges Vermächtnis König Davids und seiner Sänger.[44]

Der kurze Text des Cithara-Abschnittes bietet einige Schwierigkeiten. Nach der überkommenen Lesart werden die Saiten «mit den Fingern Pindars» angerissen. Clemens Alexandrinus folgert zwar aus der hohen Moral in den Liedern des antiken Sängers, dieser müsse die Bibel und besonders die Sprüche Salomos gekannt haben;[45] eine Überlieferung über «Pindars Finger» ist aber unbekannt. Es dürfte sich hier um eine Textverderbnis handeln, worauf auch die Lesarten *pindarii* in einigen Hss. hindeuten. Eine päpstliche Bulle vom Anfang des 13. Jahrh. erwähnt einen *pandarius lanae,* einen Wollzupfer oder Wollkrempler.[46] Das Wort kommt vom lateinischen Verb *pandare* = beugen, krümmen *(manus leviter pandata,* Quint.): Unser Text spricht demnach von *gekrümmten Fingern.*[47]

Die übrigen Probleme liegen auf dem Gebiet der Instrumentenkunde un -geschichte. Der Autor will die Jochlaute Kithara beschreiben, die er in seinem Psalmenzitat dem hebräischen *kinor* gleichsetzt. Seine Darstellung bezieht sich aber ganz offensichtlich auf eine Harfe:

a) Das Instrument hat 24 Saiten, und das übersteigt die Möglichkeiten einer Jochlaute bei Weitem. Nach Josephus (Antiqu. VII 12.3) hatte die Lewiten-Harfe 12 Saiten, und nach thalmudischen Quellen jedenfalls mehr als der *kinor.*[48] Die Dard.-Cithara hat genau doppelt soviel Saiten wie die Tempelharfe.

44. S. Corbin, L'église à la conquête de sa musique, S. 201; 47. Paris 1960.
45. Zitiert bei J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, S. 299. Leipzig 1788.
46. Du Cange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis Bd. 4, S. 127.
47. *Per digitos pandatos* oder *pandarii.* Die letztere, substantivische Form ist zu spät und unzureichend belegt, als dass ich sie hätte in den revidierten Text aufnehman mögen.
48. jG'mará : Sukah V 6 (Traditionen vom Ende des 3. Jahrh.).

b) Die Form des Instrumentes ist dreieckig wie der Buchstahe Delta. Die mittelalterlichen Illustratoren des Briefes haben diesen Hinweis wörtlich genommen und gaben ihrer «Cithara» ein gleichschenkliges Dreieck als Korpus oder allseitig geschlossenen Rahmen. Stellen wir uns aber vor, dass einer der Dreiecksschenkel von der längsten Saite gebildet wurde, so erhalten wir die Gestalt der mesopotamischen Winkelharfe : Sie ist von assyrischen Reliefs des 7. Jahrh. v. bis zu neupersischen Darstellungen gegen 600 n. hin bekannt.[49] Der Schallkörper bildet den anderen Schenkel des Dreiecks, und der Saitenhalter die Basis. Nach Augustinus (Expos. in Ps. 56) entsprach eine solche Harfe dem *nevel* der Bibel.

c) Die Dard. — Cithara wird mit gekrümmten Fingern gezupft. Das entspricht weder der Spieltechnik der Kithara noch der des *kinor* : beide wurden mit einem Plektrum gespielt, der *nevel* dagegen mit den blossen Fingern (Josephus a.a.O.).

Nach alledem können wir mit Sicherheit sagen, dass diese Beschreibung eines deltaförmigen Instruments sich auf eine Harfe und nicht auf eine Jochlaute bezieht. Die Verwechslung bei Dard. bestätigen die entsprechenden Texte bei Eucherius, Cassiodor und Isidor (s. unten). Da Dard. 6 unter dem Kennwort *psalterium* wiederum eine Jochlaute beschreibt, können die beiden Texte ausgetauscht werden.

5. Sambuca

Massoret. ssab'chá, *einmal* sab'chá (*lies wahrscheinl.* sabuká);[50] Sept. sambyke; *Vulg.* sambuca.

a) *Sambuca* itaque apud peritissimos Hebraeorum ignota res est; antiquis autem temporibus apud Chaldaeos fuisse reperitur sicut scriptum est : «Cum audieritis vocem tubae, fistulae, citharae et sambucae», etc.

b) 'Buca' vocatur 'tuba' apud Hebraeos — deinde, per diminutionem, 'bucina' dicitur; 'sam' autem 'sol' apud Hebraeos interpretatur — unde dicitur : Samson — sol eorum. Propterea autem 'sambuca' apud eos inscribitur, quia multi corticem alicuius arboris esse putant, et per linituram cerae mollis quod in modum tubae de ramo arboris moveri potest. Et ideo 'sambuca' dicitur, quod in tempore aestatis tantum fieri potest et usque ad frigoris tempus durare potest.

49. Assyrisch, New Oxford History of Music, Bd. 1, Plate VIII c; Neupersisch (Mosaik aus Bischapur); H. v. d. Osten, Die Welt der Perser, Tafel 96a. Stuttgart 1956; Relief aus Taq-i-Bustan : R. Girshman, Iran, Fig. 98, S. 331. London (Pelican Book) 1954.

50. Vgl. die lat. Nebenform *sabuca* bei Q. Serenus Sammonicus (etw. 230 n.), Macrobius, Saturnalia III 14.7 (etwa 400 n.) und Isidor, Etym. XVII 7.59 *(sabucus)*. — Ausfall des *m* vor Labiallaut wie bei *ábubá*, gegenüber *ambuba*, oder *sifonia* (Dan. 3.10; Mischnah Kelim XVI 8) gegenüber *symphonia*.

c) Auslegung.

Cum : *Vulg.* In hora, qua. — vocem : *Vulg.* sonitum. — buca : *Rab.* bucin, *alle anderen hss* buca. — sam : *Rab.* sambuca, *alle anderen hss* sam. — mollis : *Rab.* mellis esse sonorum.

a) Die *Sambuca* ist *selbst* den erfahrensten Hebräern ein unbekanntes Objekt; wie sich zeigt, hat es sie aber in alten Zeiten bei den Chaldäern gegeben, wie geschrieben steht(*Dan,* 3.5 etc.): «Wenn ihr den Klang der Tuba, der Fistula, der Kithara und der Sambuca... hören werdet».

b) Die Hebräer nennen ein Rohr 'buca' — daher sagt man, in der Verkleinerungsform, 'buccina'; unter 'sam' verstehen die Hebraër die Sonne — weshalb es heisst : Samson — ihre Sonne. Aus diesem Grunde steht bei ihnen 'Sambuca' (*d.h. 'Sonnenrohr')* geschrieben; denn viele halten sie für die Rinde irgendeines Baumes, die wegen der Schmier*wirk*ung des weichen Wachses wie ein Rohr vom Baumast abgestreift werden kann. Sie heisst auch deshalb 'Sambuca' *(Sonnenrohr),* weil sie nur zur Sommerszeit hergestellt werden und sich nur bis zur Zeit des Frostes halten kann.

c) Auslegung.

Mit den «hocherfahrenen Hebräern», denen die Sambuca unbekannt war, bezieht sich der Autor entweder auf zeitgenössische Gewährsleute oder aber auf die biblischen Musikkundigen von Juval bis auf David und Asaf. Den Gebrauch dieses Instruments bei den Chaldäern belegt er mit dem Zitat Dan. 3.5 in einem Wortlaut, der nicht mit der Vulgata übereinstimmt.

Darauf folgt eine «Etymologie» des Wortes *sambuca* in der phantastischen Art, die wir von den mittelalterlichen Ableitungen des Wortes *musica* von *moys* und *ica* her kennen.[51] Dard. stützt sich dabei auf ein von Hieronymus in die lateinische Ueberlieferung eingeführtes Onomastikon[52] oder dessen Vorlagen.

Dieses Werk geht angeblich auf ein «Buch» Philos von Alexandria über die Deutung der Personennamen im AT zurück, das von Origenes hinsichtlich des NT erweitert worden sei. Erhalten blieb eine Anzahl griechisch geschriebener Namenslisten, in denen *Samson* mit *Sonne* oder *ihre Sonne* erklärt wird. Diese Deutung führt Hieronymus zum Hebräerbrief an (ed. Turnholt S. 157); beim Richterbuch fügt er (aus Eigenem?) noch *vel solis fortitudo* hinzu (ebd. S. 101).

Dard. zitiert nur die ursprüngliche, auch in Hieronymus' griechischen Quellen vorliegende Deutung[53] und versucht, deren sprachliche (aramäische) Grundlage beizubringen. Die Anwendung auf das Wort *sambuca* ist jedoch ungenau : *sam* = Sonne müsste *sams* heissen (Sams-on, Schimsch-on, nicht Sam-son). Bei *buca* = *tuba* liegt es nahe, an das ara-

51. Vgl. die Zusammenstellungen bei Joh. Wolf, Anonymi cuiusdam Codex Basiliensis. Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. Bd. 9, S. 413. Leipzig 1893.

52. Liber interpretationis nominum Hebraicorum (PL 23, und : S. Hieronymi Presbyteri Opera Vol. I, 1, S. 57-161. Turnholti 1959). — Zum Folgenden vgl. : F. Wutz, Onomastica Sacra. 2 Bde. Leipzig 1914-1915.— Die Samson-Erklärung zitieren auch Eucherius (PL 50, 813) und Isidor (PL 82, 278).

53. Der Name *Schimschon* wird auch im Thalmud mit *Sonne* (*schemesch*) in Ps. 84.12 in Verbindung gebracht (bSukah 10a).

bische Horn *bûq* zu denken; Dard. versteift sich aber auf eine Ableitung aus jüdischer Quelle. In der Tat kommen *buca* und (wie Rab. liest) *bucin* im aramäischen Schrifttum als Lehnworte vor:[54] *buqá* = neugriech. *bykos* bedeutet im Thalmud ein Hohlgefäss (Krug, Kanne, Schlauch, Flasche); *buqinos* = *buccina* erscheint im Midrasch, *buqyon* = *buccinator* im Thalmud. Dard. will *sam-buca* offenbar als 'Sonnenrohr', und nicht 'Sonnentrompete' verstanden wissen, wie der Kontext zeigt.[55] In jedem Falle ist hier nicht das gleichbenannte griechische Saiteninstrument, sondern ein Blasinstrument gemeint. Der Spätantike muss auch eine geblasene Sambuca bekannt gewesen sein. Denn die Araber übernahmen von den Persern eine Rohrflöte *zanbaq*, deren Bezeichnung auf *sambuc-* zurückgehen soll.[56]

Diese 'Sonnenrohr'-Flöte führt, nach unseren Tewt, ihren Namen, weil sie aus einer Baumrinde besteht, die sich im Sommer von selbst vom Ast löst und von ihm wie ein Rohr abgestreift werden kann. Es handelt sich hier um den *sambucus*-Strauch (Hollunder); aus seinen Zweigen wurden schon im Altertum Flöten verfertigt.[57] Auch Isidor von Sevilla ordnet die sambuca unter den Blasinstrumenten ein; gleichzeitig bezeichne dieses Wort eine Art zerbrechlichen Holzes, aus dem auch Flöten hergestellt werden.[58]

6. Psalterium

Massoret. psanth'rin;[59] *Sept.* psalterion; *Vulg.* psalterium.

a) *Psalterium*, quod Hebraice 'nablum', Graece autem 'psalterium', Latine autem 'laudatorium' dicitur, de quo in quinquagesimo sexto Psalmo dicit «Exsurge psalterium et cithara», non quod in modum citharae, sed quod in modum clipei quadrati conformetur, cum chordis decem sicut scriptum est : «In psalterio decem chordarum psallam tibi».

b) Sed hinc, inde chordae eius contraitae sunt, ut se resurgentem ab inferis a caelorum regna per indicium manus concitantis ab imo in altum significarent.

c) *Auslegung.*

sexto : *Text* quarto. — contraitae : *Text* contritae; *contraire vgl. auch Hieronymus' Epist.* 84 *ad Magnum (PL 22, 666)*.

54. Jac. Levy, Wörterbuch über die Talmudim und Midraschim, 2. Aufl., Bd. 1. Berlin und Wien 1924. — Griech. *bikos* = Weinschlauch (Xenophon, Anabasis 9.25) ist nach Burton Gulick a.a.O. 5 ein semitisches Wort.

55. *Tuba, tubulus* = Rohr, z.B. Vitruv, De architect. X 12.2; IX 9.3.

56. H. G. Farmer, in : New Oxford Hist. of Music Bd. 1, S. 425.

57. Vgl. Theophrast, Hist. plant. III 13.4 u.a. — Das Material findet sich zusammengestellt bei H. Gressmann, Musik und Musikinstrumente im Alten Testament, S. 26. Giessen 1903.

58. Etym. III 21.7 (PL 82, 167) : Cf. XVII 7.59 *Sabucus - mollis et pervia arbor.*

59. Vertauschung von *n* und *l* auch in dem gleichbedeutenden persisch-arabischen instrumentennamen *santîr*.

a) Das *Psalterium* heisst auf Hebräisch 'nablum', auf Griechisch 'psalterium' und auf Lateinisch *(organum)* 'laudatorium' *(das zum Lobpreis dienende Instrument)*. Von ihm steht in Psalm 56 *(massoret. Ps. 57.9)* geschrieben : «Erhebe das Psalterium und die Kithara». Es soll nicht die Form der Kithara, sondern die eines viereckigen Schildes haben, mit zehn Saiten, wie geschrieben steht *(Ps. 32.2 = massoret. 33.2)*; «Mit dem zehnsaitigen Psalterium[60] psalliert ihm».

b) Da nun seine Saiten *(dem senkrechten Saitenstand der griech. Kithara)* zuwider laufen *(ergibt sich)*, dass sie einen von der Unterwelt zum Himmelreich Auferstehenden symbolisieren; das vermeldet uns die von unten nach oben spielende Hand.

c) Allegorische Auslegung.

Infolge der Namensvertauschung der Saiteninstrumente wird unter der Bezeichnung Psalterium hier eine Leier *(kinor, kithara)* beschrieben:

a) Das Instrument hat 10 Saiten wie der biblische Kinor nach Josephus (Antiqu. VII 12.3). Unser Text stützt sich allerdings auf die sporadische Erwähnung eines Instrumentes *àssor* oder auch *nevel àssor* im Psalter und schliesst daraus offenbar auf eine prinzipielle Zehnsaitigkeit aller Harfen. Es ist denkbar, dass das vermeintliche Kriterium der Zehnsaitigkeit die Verwechslung von Psalterium und Kithara verursacht hat.

b) Das Instrument hat eine viereckige oder quadratische, einem Schilde ähnliche Gestalt. Da der *clipeus* rund und nicht viereckig war, muss das tertium comparationis hier die Wölbung des Schildes sein (so vergleicht z.B. Ennius, Ad Varr. den Himmel mit einem Schild). Ein *kinor* mit gewölbtem Schallkörper ist auf einer jüdischen Münze aus der Zeit des Bar Kochba-Aufstandes (132-135 n.) dargestellt.[61] Viereckige Formen des altöstlichen Kinor sind ikonographisch mehrfach belegt.[62]

c) Die Saiten liegen wagerecht wie die Sprossen einer Leiter, auf denen die spielende Hand gleichsam auf und ab steigt. Beim orientalischen Kinor laufen die Saiten, wie bei der Kithara, vom Korpus zur Jochstange, bei aufgestelltem Instrument also senkrecht. In seiner typischen Spielhaltung aber wurde der Kinor (anders als die Kithara) unter den linken Arm geklemmt und derart gehalten, dass Jocharme und Saiten schräg, oft auch ganz wagerecht lagen. Das zeigen die bildlichen Darstellungen deutlich.[62] Die Beobachtung, dass die Hand auf den Kinor-Saiten (im Gegensatz zur Harfe) eine Aufwärtsbewegung macht, entspricht genau der Spieltechnik dieses Instruments : Die rechte Hand fährt mit dem Plektrum über alle Saiten und bringt dabei diejenigen zum Klingen, die nicht von den Fingern der Linken abgedämpft sind. Diese Spielbewegung «von unten nach oben»

60. Hebr. *nevel àssor*.

61. Abb. bei A. Reifenberg, Israel's History in Coins, No. 48, S. 42, London 1953.

62. Vgl. C. Sachs, The History a.a.O., Plate VIb; E. Gerson-Kiwi, Musique dans la Bible, Dictionnaire de La Bible, Suppl. Tome 5, Fig. 584, col. 1433. Paris 1956; C. Engel, The Music of the most ancient Nations, Fig. 5, S. 38; Fig. 21, S. 73. Reprint London 1929. — Zur wagerechten Lage der Saiten vgl. auch Sachs a.a.O., Plate VI; bei der Lower-chested Harp s. New Oxford History of Music Bd. 1, Plate VIIIa, c.

wird in Abs. b des Textes als Symbol der Auferstehung hingestellt.[63] Erst in Abs. c folgt die Ausdeutung der Instrumentenform in der üblichen allegorischen Art. Die Symbolik des Abs. b gehört einer anderen Schicht als die Allegorese an. Der Symbolismus muss nicht unbedingt und ursprünglich christlich sein; denn auch die früh-pharisäische Volksbewegung der judäischen Tempelzeit (und noch die älteren Teile des Thalmud) symbolisierten Fruchtbarkeit, Wiederbelebung und Auferstehung vom Tode durch ein Musikinstrument — die Flöte.[64]

7-8. Tympanum-Chorus

Massoret. Dan. 3.5 sumponyah (*fehlt* 3.7; 3.10 sifoniá;[65] 3.15 simponyah); *Sept.* symphonia (*fehlt im ursprünglichen Theodotion-Text*).[66] *Vulg.* symphonia.

7. *Tympanum*

a) *Tympanum* paucis verbis explicari oportet, quod minima res est, eo quod in manu mulieris portari potest sicut scriptum est in Exodo : «Sumpsit autem Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua».

b) Et est quasi tuba cum una fistula in capite angusto, per quod inspirat.

c) *Auslegung.*

Sumpsit autem : *Vulg.* sumpsit ergo. — quasi : *fehlt Rab.*

a) Dem *Tympanum* gebührt eine Erklärung in wenigen Worten. Denn es ist ein so kleines Objekt, dass es von Frauenhand getragen werden kann, wie im *Buche* Exodus (*15.20*) geschrieben steht : «Da ergriff die Prophetin Mirjam, Aharons Schwester, das Tympanum mit ihrer Hand».

b) Es ist gleichsam eine Tuba mit einer *einzigen* Röhre am engen Ende, durch die man hineinbläst.

c) *Auslegung.*

8. *Chorus*

a) *Chorus* quoque simplex pellis est cum duabus cicutis aereis. Et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit.

b) *Auslegung.*

c) *Ein allgemeiner Satz über die allegorische Betrachtung irdischer Dinge.*

63. Die christliche Symbolik des «unten und oben» bezieht sich seit Hilarius von Poitiers (ca. 300-367) stets auf den oberständigen Resonanzkörper des Psalteriums : PL 9, 257. Bei Augustinus PL 36, 474; 671; 900; 1964. Bei Cassiodor PL 70, 15.

64. H. Avenary, Jüdische Musik, in : MGG Bd. 7, Sp. 228, Kassel 1958. — Vgl. u.a. Matth. 9,23; Josephus, Bellum III 9.15.

65. Mit Ausfall des *m* vor Labiallaut; so auch Mischnah Kelim XVI 8.

66. Vgl. Jos. Ziegler : Susanna, Daniel, Bel et Draco. Göttingen 1954.

a) Der *Chorus* ist ein *nur* einfacher Balg mit zwei ehernen Pfeifenrohren; durch das eine wird er angeblasen, durch das zweite lässt er den Klang hinaus.

b) Auslegung der zwei engen,[67] *an den weiten Balg angesetzten Röhren als das énge Gesetzesverständnis und den beengten Verkündungswillen des früheren, d.h. des jüdischen Gottesvolkes.*

c) Der Satz Si autem terrena *etc. ist an dieser Textstelle fehl am Platze; Wir haben ihn versuchsweise an das Ende der Einleitung versetzt, da er diese sinnvoll ergänzt.*

Die *symphonia* wird in Dan. 3 als sechstes und letztes in der Reihe der Instrumente genannt; darauf folgt *und alle Arten von Musik* (aram. *z'mará*). Die Bedeutung des Wortes symphonia an dieser Stelle ist bis heute kontrovers.[68] Die häufigsten und wahrscheinlichsten Erklärungen sind *Sackpfeife* und *Zusammenklang*. Wenn wir das gesamte Material über *symphonia* genannte Instrumente betrachten, so handelt es sich in allen nachprüfbaren Fällen um ein Klangwerkzeug, das zwei oder mehr Töne gleichzeitig erklingen lässt.

Es ist bisher noch nicht angemerkt worden, dass der Historiker Polybius (etwa 210-127 v.) dieses Wort in ähnlicher, und für uns gleichfalls schwer bestimmbarer Weise benutzt.[69] Dieser Autor lebte genau zur Entstehungszeit des Buches Daniel (heute allgemein um 165 v. angenommen) und erwähnt die *symphonia* im Zusammenhang mit dem Seleukiden Antiochus Epiphanes, dürfte also wohl eine syrische Quelle benutzt haben. Somit ist der Gebrauch der Vokabel zur gleichen Zeit und im gleichen geographischen Raum doppelt belegt.

Curt Sachs[69] vermisst mit einigem Recht einen schlüssigen Beweis dafür, dass in der Spätantike unter *symphonia* eine Sackpfeife verstanden wurde; seine Argumentation gegen die einschlägigen Mischnah-Stellen hält aber einer genauen Prüfung nicht Stand.[70] Die spätantike Bezeichnung *symphonia* mag sich auf eine Sackpfeife mit Doppelschalmei als Spielpfeife bezogen haben.[71]

67. Der Begriff der relativen 'Enge' ist durch die Gestalt des Instrumentes an sich gegeben. Er muss nicht unbedingt auf das *in capite angusto* des Tympanum-Abschnittes bezogen werden, wie Hammerstein a.a.O. S. 131-132 argumentiert.

68. C. Sachs, History a.a.O., S. 83-85; 120-121. — H. G. Farmer, in : New Oxford Hist. of Music Bd. 1, S. 245-246. — E. Gerson-Kiwi a.a.O., col. 1432.

69. Zitiert bei Athenaeus, Deipnosophistae V 193e; X 439a-d; XIV 615d (Burton Gulick a.a.O.).

70. Die Mischnah (um 200 n abgeschlossen) erwähnt die symphonia mehrmals im Traktat *Kelim* (Von den Geräten):

XI 6 (Über Metallgeräte) *Simponyah* und Flöte, mit Metall überzogen oder nicht; Simponyah mit oder ohne *Beyth qibul knafim* (mehrdeutiger Terminus; ein Handgriff? vielleicht der trichterförmige Ansatz des Spielrohres, in dem innen das Rohrblatt sitzt, und an das der Luftsack von aussen angebunden wird). — XVI 8 (Über Taschen und Überzüge, auch für Harfen und Leiern) *thiq sifoniah* = eine Tasche (θήκη) für die S. oder die Flöte, in die das Instrument von oben oder von der Seite her hineingelegt wird. — XX 1 (Über Polster, Säcke, Beutel) *hemeth halilin* «Flötensack» = Luftsack der Sackpfeife? Keine Tasche (entgegen Sachs a.a.O., S. 121), da diese oben XVI 8 erwähnt ist.

71. Vgl. P. Brömse, Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens, S. 71 ff. Brünn 1937 : Die doppelte Sackpfeife heisst *diple* (griech!), der trichterförmige Ansatz (= *beyth qibul knafim*?) *kuta, kutao, kutlic* (von griech. *kytos* = Höhlung, Haut).

Die Unsicherheit bezüglich dieses Terminus[72] wird durch Dard. zunächst verstärkt, der an seiner Statt gleich zwei Instrumentennamen erklärt und kommentiert : Tympanum und Chorus. Diese beiden Worte erscheinen in der Bibel als ein häufiges Begriffspaar,[73] and daraus erklärt Hammerstein (a.a.O., S. 131) einleuchtend ihre gemeinsame Verwendung in unserem Text. Beide Bezeichnungen waren den Musikern aller Zeiten geläufig; Dard. gibt dazu aber organologisch abstruse Erklärungen, die wir nach Auflösung der bisherigen Schwierigkeiten nicht mehr hinnehmen können.

Das Tympanum sei *quasi tuba* ; Die entsprechende biblische Handpauke der Frauen heisst hebr. *thof*, in den aramäischen Ubersetzungen (so auch zu Ex. 15.20!) *thupá* (könnte fehlerhaft auch *thufá, thofá* gelesen werden).[74] Isidor sagt *Tuba autem dicta quasi tofa, id est cava.*[75] Es wäre an sich denkbar, dass eine assioziative Gedankenverbindung (Kenntnisse des Aramäischen vorausgesetzt) hier die Brücke von Tympanum zur Tuba schlug. Die Instrumentenbeschreibung selbst ist aber uncharakteristisch, inhaltlos und dürftig, und der ganze Tympanum-Abschnitt mag überhaupt nur eingesetzt worden sein, um die daran geknüpfte Auslegung anbringen zu können. Diese fällt strukturell aus dem Rahmen des bei Dard. Üblichen : Sie bezieht sich überhaupt nicht auf Gestalt oder Klang des Instruments, sondern vergleicht Mirjam mit der Synagoga 'alter', d.h. vorchristlicher Zeit, in deren Hand nur eine 'kleine' Weisheit oder Offenbarung war.

Denselben polemischen Ton schlägt auch die Auslegung des *Chorus* an; sie variiert nur das gleiche Thema. Der Instrumentenbeschreibung dieses Abschnittes liegt aber eine reale Anschauung zugrunde — das Platerspiel *(bladder pipe)*, eine einfachere Abart der Sackpfeife.[76]

Der ganze Abschnitt ist sowohl gedanklich wie auch terminologisch ein Gegenstück zu der Organum-Beschreibung.[77] Wir konnen konjizieren, dass er zu dem ursprünglichen Text gehört und als solcher mit *Symphonia quoque simplex pellis est* begann. Erst ein Bearbeiter, der den Mirjam-Synagoga-Vergleich anbringen wollte, fügte den Tympanum-Abschnitt hinzu, indem er für *symphonia* das geläufige Begriffspaar *cum tympanis et choris* einsetzte. Sein Text beginnt mit einer entschuldigenden Erklärung. Die Instrumentenbeschreibung war für ihn uninteressant und fiel mager und dabei abstrus aus. Wir können sie daher aus unserem Gesamtbild des originalen Dard. streichen.

72. Bei Isidor, Etym. Lib. XXII 7; 10; 14 (PL 82, 167; 169) bedeutet *symphonia* ein Musikinstrument schlechthin, und nur *vulgo* eine Art von Doppelpauke mit verschieden gestimmten Fellen.

73. *Tympanis et choris*, so in der zweiten Hälfte des Dard. 7a zitierten Verses Ex. 15.20, in den Psalmen u.ö. — Lukas 15.25 hat die Variante *symphoniam et chorum.*

74. J. Levy, Chaldäisches Wörterbuch über die Targumim Bd. 2, S. 548. Leipzig 1868.

75. Etym. Lib. XVIII 4.3 (PL 82, 643).

76. C. Sachs a.a.O., S. 283-284. Kam aus dem Orient nach Europa, erwähnt und abgebildet 13.-17. Jahrh. — Eine Darstellung des Instruments ist z.B. auf Dürers Kupferstich «Satyrfamilie» von 1505 zu finden.

77. *De duabus pellibus — simplex pellis; per duodecim cicutas aereas — cum duabus cicutis aereis*; Orgel als

Die Bezeichnung *chorus* für ein Instrument ist erst sehr spät belegt.[78] Augustinus, und nach ihm viele Bibelerklärer, verbinden Wort und Begriff *chorus* mit *concordia*.[79] *Concordia* heisst aber auf Griechisch *symphonia*, und damit wäre (für einen Kenner der patristischen Literatur) eine assioziative Gedankenfolge *symphonia-concordia-chorus* gegeben.

* * *

Die Dard. — Epistel berichtet über Bau, Verwendung und Bedeutung der Klangwerkzeuge in Dan. 3. Die Beschreibungen stehen inhaltlich in keiner Verbindung mit Zeit und Ort der ältesten erhaltenen Dard. — Texte : Vom Zeitalter der «Karolingischen Renaissance» her gesehen, fügen die bekannten Einzelheiten und Formulierungen sich in die lang bestehende christliche Überlieferung ein; und die (überwiegenden!) obskuren Elemente erweisen sich als fremdes, östliches, dem grossen Schmelztiegel der Spätantike entnommenes Gut.

Östliche Quellen aus der Zeit des ältesten Textes (Rabanus) hätten wir in Byzanz oder im Kalifenreich zu suchen. Für das erste haben wir keinen Anhaltspunkt. Anders verhält es sich mit der gleichzeitig aufblühenden «Renaissance des Islam».[80] Rabanus Maurus; Lebenszeit deckt sich ungefähr mit der des ersten grossen arabischen Musiktheoretikers, Al Kindi (um 790-874). Dard. teilt mit den Bagdader Gelehrtenschulen die Kenntnis der orgelähnlichen Starktoninstrumente sowie des «Signalhorns Alexanders». Die arabische Überlieferung liegt aber keineswegs früher, grösstenteils erheblich später als Rabanus' «De Universo» (gegen 843).[81]

Pseudo-Aristoteles' Bericht von Alexanders Kriegshorn wurde etwa 800-815 ins Arabische übersetzt, dürfte also kurz vor Rabanus' Pilgerfahrt zum Heiligen Land (814-817) in Bagdad vollendet gewesen sein. Der Orgel-Automat der Banu Musa gehört mitten ins 9. Jahrh., der «musikalische Baum» wurde zwischen 908 und 932 konstruiert, und der berühmte Muristus - Orgeltraktat wird erst 988 erwähnt.

Alle diese Kenntnisse der Araber gehen auf spätantik-hellenistisches Material zurück. Bagdader Vermittlung an den Dard. — Autor ist chronologisch und sachlich unwahrschein-

Allegorie des Evangeliums — Platerspiel als Allegorie des Alten Testaments. — Die Vokabel *cicuta* statt *fistula* nur in diesen beiden Abschnitten.

78. Giraldus Cambrensis (um 1200) in Kap. 11 seiner *Descriptio Cambriae*. — C. Sachs (a.a.O., S. 141; 281) scheint anzunehmen, dass *choraula* ein Instrument bezeichne; danach könnte man konjizieren, bei Dard. habe ursprünglich nicht *chorus*, sondern *choraulos* gestanden. Aus Suetonius (Nero 54; Galba 12.3) u.a. Zeugnissen (darunter Augustinus, In Ps. 121.8; 96.10) geht aber eindeutig hervor, dass diese Vokabel den Chorführer des Theaters bezeichnete.

79. Expos. in Ps. 87. (PL 36). — Gregor, Homiliae I 8 (PL 82, 252). — Vgl. auch Hammerstein a.a.O., S. 131-132, und bes. W. Blankenburg, Die frühchristliche Bedeutung des Wortes «Chor». Musik und Kirche Bd. 23, S. 129-134. Kassel 1953.

80. A. Mez, Die Renaissance des Islams. 1922. — Hammerstein a.a.O., S. 121-123.

81. Vgl. H. G. Farmer, The Organ a.a.O., S. 60; 79ff; 88ff; 119ff; 137ff.

lich. In seinem Wissenschatz würde, wie wir sehen werden, das Arabische die weitaus jüngste Schicht sein, und wir haben keine rechte Handhabe oder Notwendigkeit, sie als solche nachzuweisen.

Gehen wir den Beziehungen des Dard. — Briefes zu Autoren vor Rabanus' Zeit nach, so führt der erste Schritt zu Isidor von Sevilla (vor 559-636). Die älteren Dard. — Texte sind durchwegs mit Exzerpten (Scholien) aus dem Musikkapitel der *Etymologiae* verbunden; dasselbe war übrigens auch isoliert als *Sententiae Isidori de Musica* im Umlauf.[82] Isidors Enzyklopädie ist als ein extremer Fall von kompilatorischer Arbeit erwiesen; die vereinzelten Parallelen zu Dard. haben wir bereits angemerkt. Auch Isidor stellt, im Gegensatz zu seiner Vorlage (hier Cassiodors Inst. II 5.6), die Orgel den Blasinstrumenten voran. Auch er beschreibt die Sambuca als Flöte : Das ist (entgegen Fontaine a.a.O., S. 433) nicht durch die Wortfolge in Dan. 3 gegeben; sondern Isidor dürfte, gleich Dard., Kenntnis von einer Flöte aus dünnwandigem *sambucus*-Holz (*zanbaq* bei den Sassaniden) gehabt haben. Es ist auch möglich, dass dem Sevillaner ein Dard. — Text vorgelegen hat — ebenso wie seinem Führer in der musikalischen Sparte des Quadriviums, Cassiodor.

Die Psalter-Vorrede Cassiodors (438-552) enthält direkte und indirekte Beziehungen zu Dard. : *Das Psalterium ist, wie Hieronymus behauptet, die hallende Höhlung eines wie der Buchstabe Delta geformten Holzes* (PL 70, 15). Eine entsprechende Aussage des Hieronymus ist bisher nicht nachgewiesen worden. Wir müssen daher annehmen, dass Cassiodor sich hier auf Dard. bezieht. Denn am Ende des gleichen Kapitels zitiert er gerade das Buch Daniel, und zwar mit der gleichen, sonst nirgends belegten Abweichung vom Vulgata-Text, wie Dard.[83]

Diese Dard. — Spur ums Jahr 500 hat noch einen Vorgänger : Eucherius, Sohn des Präfekten von Gallien und Erzbischof von Lyon (um 370-450), spricht ebenfalls von der Delta-Form des Psalteriums.[84] Das Musikkapitel seiner Instruct. ad Salonium reiht in denkbar trockenster Weise Scholien und kurze Exzerpte aneinander, deren Quellen noch nicht untersucht worden sind. Wir können daher nur die Parallele zu Dard., und damit das Alter dieser Konzeption, registrieren.

Die Dard. — Parallelen bei Isidor, Cassiodor und Eucherius haben uns schrittweise bis an die Zeit von Hieronymus' Vulgata herangeführt. Als möglichen Anhaltspunkt für eine so frühe Datierung haben wir die drei Varianten unter den 8 Bibelzitaten bei Dard. gegenüber der Vulgata zu prüfen.[85]

82. Vgl. J. Fontaine a.a.O., S. 415 Anm. 1; 13; 16; 439; 432f; 442.
83. *Vocem tubae,* statt *sonitum tubae.* Vgl. weiter unten.
84. Instructionum ad Salonium Libri Duo, II 3 (PL 50, 815). — Dieser Abschnitt ist auch eine unmittelbare Vorlage Isidors, worauf Fontaine a.a.O. (trotz S. 390 u. 837) nicht hingewiesen hat. — Auch ein Teil der Bildbeischriften in den Dard. — Hss A und B (vgl. Hammerstein a.a.O., S. 128 unten u. 129) stimmt mit Eucherius überein.
85. Zum Folgenden vgl. : F. C. Burkitt, The old Latin and the Itala, S. 6-31. Cambrigde 1896. — B. Fischer, Vetus Latina. Freiburg 1949-1957. — J. Ziegler : Susanna, Daniel, Bel et Draco, Göttingen 1954

Im Laufe des 3. Jahrh. ersetzte die Kirche die Septuaginta-Fassung des Daniel-Buches durch die des Theodotion.[86] Die erhaltenen Reste altlateinischer Übersetzungen *(Vetus Latina)* folgen der einen oder der anderen Vorlage, je nach ihrer Entstehungszeit. Ein Vergleich zeigt deutlich die Abhängigkeit der Dard. — Variante von der Septuaginta, sowie die eigenartige wörtliche Wiedergabe von φωνῆ durch *vox*:

Sept. ὅταν ἀκούσητε τῆς φωμῆς τῆς σάλπιγγος... *Dard.* Cum audieritis vocem tubae...
Theod. ᾗ ἂ ὥρᾳ ἀκούσητε τῆς φωνῆς τῆς σάλπιγγος... *Vulg.* In hora, qua audieritis sonitum tubae...

Leider ist kein altlateinisches Zeugnis für Dan. 3.5-15 erhalten geblieben. Wir können daher nicht unmittelbar nachweisen, dass Dard. den Vetus Latina-Daniel benutzte (dessen Spuren sich sonst gegen Ende des 3. Jahrh. verlieren). Immerhin geht Dard. auch bei Exod. 15.20 mit dem griechischen Text (δε = *autem*, statt *ergo*). Da die Wörtlichkeit der Wiedergabe allgemein als bedeutendstes Kennzeichen der Vetus Latina bezeichnet wird,[87] haben wir hier weitere Indizien für einen frühen Ur-Dard.

Eine Kernfrage bleibt die altüberlieferte, schon durch Cassiodor belegte Verknüpfung von Dard. mit Hieronymus (331-420). Es handelt sich hier nicht allein um die äusserliche Adressierung der Epistel an Dardanus. Unter den Dutzenden unechter Hieronymus-Schriften war z.B. auch die intime Kenntnis jüdisch-exegetischer Tradition das Kriterium für die Zuschreibung an den Kirchenvater, der so viel von jüdischen Gewährsleuten übernahm.[88] Dieses trifft z.B. für die *Quaestiones Hebraicae in Libros Regum et Paralipomena* zu (PL 23, 1327ff; siehe weiter unten). Wie Hieronymus, so zitiert auch Dard. 5a die *peritissimi, Hebraeorum*;[89] wie dieser, so verrät auch Dard, 5b Kenntnisse des aramäischen Idioms; und das seltene, von Hieronymus benutzte Wort *contraire* (PL 22, 666) kehrt auch Dard. 6b wieder. Unser Text benutzt ferner die von Hieronymus in die lateinische Überlieferung eingeführte Deutung des Namens *Samson* in selbstständiger Weise. Ziehen wir noch die instrumentenfeindliche Tendenz mit in Betracht, so widerspricht in Dard. nichts gröblich den Anschauungen von Hieronymus' Epoche. Auch die Varianten in den Bibelzitaten weisen auf einen noch fliessenden Zustand des kirchlichen Textes hin. Vor allem aber rufen die

(Text auch bei A. Rahlfs, Septuaginta Bd. 2, S. 870ff. Stuttgart 1952). — Für briefliche Auskünfte spricht der Verfasser dem Vetus Latina Institut in Beuron seinen Dank aus.

86. Die ältesten Theodotion-Hss nennen nur 5 Instrumente, die *symphonia* fehlt durchweg. Die ältesten Septuaginta-Hss haben nur Dan. 3.5 alle 6 Instrumente, sonst ausschliesslich die *salpinx* (so auch Josephus, Antiqu. X 10.5, der natürlich die Sept. benutzte). Vgl. Ziegler a.a.O.

87. T. Ayuso Marazuela, *La Vetus Latina Hispana*, Bd. 1, S. 194. Madrid 1953.

88. Eingehende Analysen bei L. Ginzberg, Die Haggada bei den Kirchsenvätern, 6 Teile : (a) Amsterdam 1899; (b) Berlin 1900; c) Jubelschr. S. Poznanski, S. 199-216. Warschau 1927; (d) A. S. Freidus Memorial, S. 513-518. New York 1929; (e) Abhdlg. zur Erinnerung an A. P. Chajes, S. 22-50. Wien 1933; (f) Jewish Studies in Memory of G. A. Kohut, S. 279-314. New York 1935.

89. Ferner Dard. 2b und 4a nur *peritissimi*, wo nach dem Kontext ebenfalls *Hebraeorum* gestanden haben könnte.

zahlreichen Berührungspunkte mit dem Überlieferungsstoff des nachbiblischen Judentums die Erinnerung an den «hebraisierenden» Hieronymus herauf.

In diesem Zusammenhang müssen wir auch die positive Einstellung zu den Juden und ihrem Schrifttum am fränkischen Hofe zur Zeit Ludwigs des Frommen und des Rabanus Maurus erwähnen.[90] Der Fuldaer Abt benutzte für seine Bibelkommentare die obenerwähnten Pseudo-Hieronymus *Quaestiones Hebraicae*, bezeichnet sie aber als *Hebraei cuiusdam, modernis temporibus in Legis scientia florentis, capitula traditionem Hebraeam habentia* (PL 23, 1329-1330, Introd.). Es ist bemerkeswwert, dass gerade in dieser Schrift eine gewisse Beziehung zu der Khumrân-Rolle *Kampf der Söhne des Lichts* festgestellt wurde.[91] Diese Spur ist, bei aller Obskurität, wichtig angesichts der 5 Kriegstrompeten in Dard. 2a und ihrer Zweckbestimmung, die dem Brauch im *Kampf der Söhne des Lichts* verblüffend ähnelt. Denn auch dieses deutet auf ein Fortleben des in seiner Höhle verborgenen Textes hin, an dem der Ur-Dard, irgendwie teilhatte.

Im Licht der Literaturgeschichte steht dagegen Dard. Kenntnis der Mischnah und einiger, auf das Aramäische zurückgehender Etymologien, für die wir keinen patristischen Vorgänger aufzeigen können.

Die Unkenntnis der Späteren zeigt sich z.B. bei Isidor, wenn er dem Lewiten-Chor 10 Sänger zuschreibt (De eccles. off. I 3.2 = PL 26, 1120), anstatt 12 wie in der Mischnah (Arachin II 6). Hieronymus dagegen sagt (PL 26, 1120), im sinngemässen Einklang mit Mischnah und Baraytha[92] *Non potest esse cithara, si una corda defuerit.*

Auch in dieser Sicht kommt Dard. ein früher historischer Platz zu. Ein weiteres Indiz ist die Originalität des Textes. Im Gegensatz zu der Masse spätantiker und patristischer Schriften geht ihm (von wenigen Partien abgesehen) der «Scholien-Charakter» ab, jenes Aneinanderreihen von Zitaten und Lesefrüchten aus zweiter Hand, der bei Autoren wie Eucherius, Cassiodor und vor allem Isidor das hervorstechende Kennzeichen ist.

Auch das Dard. — Vokabular enthält seltene und eigenständige Bildungen wie : *vociducta* (2b; Parallelbildung zu *aquaeductus*; nach Du Cange a.a.O. nur hier belegt); *cicuta* (1b; 8a); *bombulum* (3a, b); *contraitus* (6b); *laudatorium* (6a; scil. *organum*; als Übersetzung von *psalterium* nur hier belegt).

Über allem steht die Eigenart der Dard. — Organographie, die wir sachlich zu klären und als tendenziös zu deuten suchten. Nacheinander erscheinen : Ein Starktoninstrument

90. Vgl. H. Graetz, Geschichte der Juden, 3. Aufl., Bd. 5, S. 205-220. Leipzig 1895.
91. Y. Yadin a.a.O., S. 74 Anm. 54, nach Ch. Rabin, Damascus Covenant, S. 50 Anm. 7.2. Oxford 1954. Verbessere bei beiden : PL 23, 1368 (statt 1433). — Der bei Rabin und Yadin fehlende Nachsatz vergleicht die judäische mit der römischen Heerespraxis.
92. Mischnah Eruvin XIII 2, und bEruvin fol. 102b-103a.

aus der Familie der pneumatischen Orgel — Ein Pfeifenwerk für Signalzwecke nach Art von «Alexanders Horn» — Ein Schellenbaum — Eine Harfe mit oberständigen Schallkörper — Eine Rohrflöte — Eine orientalische Kithara — Das Platerspiel.

In diesen Instrumentenbeschreibungen spiegelt sich eine Realität, aber diese Realität ist grösstenteils aus entlegenen musikalischen Schichten genommen : Aus halb-exotischen Randgebieten der antiken Kultur, aus dem niederen Volksgebrauch und aus Grenzgebieten der Tonwelt, wo es sich um akustische Phänomene, und nicht um Kunstübung handelt. Alles dieses will eine Vorstellung von der «religiösen Musik» einer heidnischen, die wahren Gläubigen mordenden Grossmacht gaben. Die Deutung von Dan. 3.5 ist wiederum einzigartig, da sonst keiner der griechischen und lateinischen Daniel-Kommentare diesen Vers berücksichtigt.[93] Merkwürdig ist die Verwendung gerade dieser Instrumentenbeschreibungen als Grundlage allegorisch-christologischer Deutung. Es ware noch zu prüfen, obdiese Abschnitte überhaupt zum ursprünglichen Dard. gehören — diese Frage werden letztlich die Kenner der patristischen Exegese zu entscheiden haben. Auch der organographische Teil, in der vorliegenden Form, mag aus verschiedenen Schichten bestehen, wie gelegentlich angedeutet wurde; doch sollte einer solchen Untersuchung erst eine Diskussion der hier vorgelegten Ergebnisse vorangehen.

Der Ur-Dard. gehört, wenn sich die beigebrachten Indizien als stichhaltig erweisen, in die patristische Zeit, und dort mindestens ins 4. Jahrh. In der Spätantike war er in Gallien (Eucherius) und Italien (Cassiodor) bekannt. Im mittelalterlichen Europa dürfte er sich von *Spanien* aus verbreitet haben, wie die ständige Verbindung mit Isidor-Scholien zeigt.[94]

Dard. ist, in erster Linie, als eigenartiges Dokument der Bibelexegese, in weiterem Sinne der Geistesgeschichte zu werten. Der Musikforschung kann es vorerst nur als Anregung zu weiteren Untersuchungen der Frühgeschichte des Schellenbaums (Vordringen ins Sassaniden-Reich?), des Platerspiels, der Starktoninstrumente aus der Orgelfamilie dienen. Nur wenn da weitere, unabhängige Zeugnisse gefunden werden, wird Dard. als erstrangige Quelle zur Musikgeschichte angesehen werden können.

93. Vgl. Fontaine a.a.O., S. 438 Anm. 7.

94. Weitere Spuren einer spanischen Bearbeitung : Die Gleichsetzung *thupá-tofa-tuba* in dem vermutlich später angefügten Abschn, 7. — Eine der Bildbeischriften der Dard. — Hss nennt das Plektram *pennola* (Hammerstein a.a.O., 130 Anm. 9): Das entspricht der Bezeichnung *vihuela de péndola* (neben einer *vihuela de arco*) bei Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (vgl. MGG Bd. 6, Sp. 489-490).

Un Compositeur neerlandais à la Cour de Philippe II et de Philippe III, Nicolas Dupont (*1575-1623)[1]

Par Paul BECQUART

Dans une lettre datée Del Pardo, 9 octobre 1584, Philippe II, désireux de pourvoir au remplacement de six chantres qui retournaient aux Pays-Bas, s'adressait à Alexandre Farnèse dans les termes suivants:

> «Mon bon nepveu. Comme entre les enfans de ma Royalle Chappelle se trouvent six diceulx scavoir est Daniel Van Roy, Jehan Hamelin, Henri Bibau, Jehan Kenens, Jacques Sem et Pierre Vander Elst désormais peu idoynes pour le chant, j'ai advisé pour leur grand bien et institution les envoyer par delà aux estudes soubz la conduite de maître Nicaise Houssart[2] chantre de ma dicte chappelle porteur de la diete présente, à ceste cause je vous requiers... Et pour replacer les lieux des dicts enfans et d'aultres est semblablement mon intention que donnez et ordonnez bien expressement a maître Michiel Bocq, jadis mon organiste et à présent pensionaire lequel réside en ma ville de Mons, qu'il ait à se transporter par les villes de delà à recercher douze[3] petitz enfans ayant attainct l'eaige de sept jusques à douze ans sans l'excéder pour retenir ceulx qui arriveront aux onze ou douze ans moyennant qu'ilz soient asseurez en leur chant et que les plus jeunes ayent bonne voix et soient de bon esprit, estant le dict maître Michiel en cest endroit de l'advis du dict maître Nicaise pour y suivri son adveu et opinion. Et d'aultant que pour faire les dictes diligences ilz auront besoin d'argent, vous leur en ferez furnir soit hors de mes finances ou sur des deniers distincts au payement de mon armée comme pareillement sera par vous pourveu des mesmes deniers pour mettre les dicts enfans en ordre et les envoyer par deçà soubz le gouvernement du susdict maître Nicaise...».[4]

Un an plus tard le Prince de Parme faisait savoir au roi, par lettre envoyée d'Anvers le 20 octobre 1585, que la mission on avait été exécutée et que les enfants de choeur recrutés pour son service dans les Pays-Bas prenaient le chemin de l'Espagne sous la direction de Nicaise Houssart:

1. Il sera fait usage dans le présent article des sigles suivants: A.G.R.B. = Archives Générales du Royaume, Bruxelles. A.G.P.M. = Archivo General de Palacio, Madrid. A.G.S. = Archivo General de Simancas.
2. Voir notre article consacré à ce musicien dans : «Anuario Musical», vol. XIV, p. 63, Barcelona, 1959.
3. Dans la marge on lit : «Catorce».
4. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 180, fol. 60.

«Sire. Retournant présentement vers Votre Majesté maître Nicaise Houssart avec les enfans de choeur que maître Michiel le Bocq organiste et pensionaire de Votre Majesté et luy ont recouvrés par deçà, je n'ay peu laisser de l'accompaigner de ce mot pour donner à entendre à Votre Majesté le bon debvoir et moyens qu'ilz ont respectivement rendus pour satisfaire à la charge de recercher et envoyer à Votre Majesté...»[5]

Ce voyage allait durer plusieurs mois et ce n'est que dans le courant du premier trimestre de l'année suivante qu'arrivèrent à Madrid treize jeunes enfants de choeur. Les listes du personnel de la chapelle flamande de Philippe II, établies par son grand aumonier Garcia de Loaisa, précisent que le quatorzième était mort en cour de route:

«Mas catorce cantorcillos que venieron de Flandes se han de contar desde principio de este año de 1586. Uno de los dichos cantorcillos murió a 16 de marzo de este presente año.»[6]

Parmi ceux-ci figurait Nicolas du Pont (ou Dupont). Si l'on tient compte des exigences royales le nouveau venu, qui était agé au moment de son recrutement de sept à douze ans, devait être né entre les années 1573 et 1576. Sa naissance peut donc être située aux environs de l'année 1575. Rangé dès son arrivée à Madrid parmi les «cantorcillos», il suivit pendant près de dix ans l'enseignement du maître Philippe Rogier qui assumait la direction de la chapelle depuis la mort de George de la Hèle[7] et ce n'est que le 1er décembre 1593 qu'il fut promu au rang de chantre adulte en même temps que ses compagnons Géry de Ghersem, Philippe Dubois[8] et Jean de Namur:[9]

«Nicolas du Pont fue recibido por cantor el primero de Diciembre deste presente año de 1593.»[10]

Quelques jours plus tard (le 4 décembre) les quatre derniers promus quittaient la cour mais Garcia de Loaisa qui a enregistré ce départ ne nous dit pas où ils se rendirent à cette occasion:

«A quatro de Diciembre salieron de casa Gery de Ghersem y Nicolas, Phelippe du Boys y Juan de Namur.»[11]

Cette absence fut du reste de courte durée puisque le 1er janvier 1594 Nicolas Dupont et ses compagnons avaient regagné la maîtrise.[12] A partir de ce moment notre musi-

5. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 188, fol. 181.
6. A.G.P.M., Sección Adm., Capilla, leg. 1135, Casa Real, Roolos de gajes de los criados de la capilla del Rey Nuestro Señor de los años desde el 1558 hasta el de 1611.
7. D'après E. Van der Straeten George de la Hèle serait décédé le 27 août 1586 en la paroisse de St. Nicolas à Madrid. Il serait enterré dans cette église en la chapelle de Juan Mendez (*Le Guide Musical*, 14 et 21 juin 1891).
8. Voir notre article consacré à ce musicien dans *Anuario Musical*, vol. XIV, p. 63, Barcelona, 1959.
9. Voir au sujet de ce musicien MONTELLIER, E., *Jean du Fon dit de Namur, chantre-compositeur de la chapelle royale à Madrid* (1574-1634), dans *Namurcum*, Chronique de la Société Archéologique de Namur, xvème année, n.º 4, 1938, pp. 49-56.
10. A.G.P.M., ídem, ibídem.

cien allait poursuivre une carrière musicale laborieuse joignant ses qualités de chantre à celles de compositeur de Philippe II d'abord, de Philippe III ensuite.

Inscrit sur le rôle des prébendes d'Andenne, il suppliait l'Archiduc Albert en 1602[13] de lui faire dépêcher les lettres de collation de ce bénéfice qui lui revenait depuis le décès du dernier possesseur Nicolas Bernart. L'audiencier Verreyken ayant déclaré qu'il était le premier à pourvoir de ce bénéfice, les Archiducs lui firent parvenir les lettres de collation à ce requises le 26-2-1602 dans les termes que voici:

«Albertus et Elizabeth. Venerabilibus dilectis nostris prepositis, decanis et capitulo ecclesiae collegialae Stae. Beatae Virginis oppidi nostri Andenensis salutem et dilectionem. Notum vobis facimus quod nos canonicatum et prebendam quos in eadem ecclesia obtinere solebat quondam Dominus Nicolaus Bernart et per illius obitum liberos et vacantes ac ad nostram collationem, provisionem seu guamnis aliam dispositionem ratione iuris nostri patronatus plenarie spectantes et pertinentes dilecto nobis Nicolao du Pont[D][14] diocesis, Cappellae Regiae cantori pietatis et meritorum suorum intuitu juxta turnum rotuli beneficiorum nostrae collationis in Dei nomine didimus et contulimus damusque et conferimus ac de iisdem canonicatu et prebenda providimus et providemus tratendo illi plenariam investituram eorumdem per presentes quo circa vos requirimus vobis nihilominus mandantes quatenus dictum Nicolao Dupont vel illius procuratorem legittimum pro eo in corporalem, realem et actualem possessionem dictorum canonicatus et prebendae jurumque et pertinentiarum eorumdem ponatis et inducatis seu poni et induci faciatis ac in canonicam et confratrem vestram recipiatis stallum in choro ac locum in capitulo cum plenitudine juris canonici ut moris est, illi assignando nec non de predictorum canonicatus et prebendae fructibus, reditibus, proventibus, juribus et adventionibus universis illi respondeatis seu ab aliis quorum interest aut interesse poterit plenarie et integre responderi faciatis adhibitis solempnitatibus in talibus adhiberi solitis, namque nobis ita placet. Datum in oppido nostro Bruxellensi vigesima sexta februarii anno Domini millesimo sexcentesimo secundo.»[15]

Serviteur fidèle et ponctuel, Nicolas Dupont était considéré à la cour de Philippe III comme un homme d'une grande honnêteté et connu comme compositeur de grand talent. Nous connaissons ces détails par l'appréciation qu'en donnait, le 13 juillet 1603, le copiste attitré de la chapelle Gaspar de Arratia. Ce dernier, qui avait été chargé d'émettre son avis sur le bien-fondé d'une requête adressée au roi par le compositeur en vue d'obtenir une pension ou autre faveur monétaire, ne tarissait point d'éloges sur les mérites du suppliant:

«Certifico yo Gaspar de Arratia que todo lo contenido en este memorial desta otra parte escrito de Nicolas Dupont es verdad y que a veinte años que sirve y no se le a hecho merced y si solamente los cinquenta ducados de la Cámara a quatro meses y merece se le haga porques un hombre muy de bien y muy puntual en su servicio y muy gran compo-

11. A.G.P.M., ídem, ibídem.
12. A.G.P.M., ídem, ibídem.
13. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, lettres missives, reg. 1892-2.
14. Un mot manque. Le scribe a omis d'indiquer le nom du diocèse.
15. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 1253-7.

nedor de musica y a qualquier maxisterio de capilla que se ofreciese en España se le darían y deja los cinquenta ducados de la Cámara con que se le hagan merced de alguna pensión y de ser assy yo Gaspar de Arratia doy fee como puntador que soy de la dicha capilla. En Valladolid, 13 de julio 1603.»[16]

Nous ne connaissons pas la suite que le roi réserva à cette requête mais nous avons tout lieu de croire que le souverain l'avait accueillie favorablement car, le 6 octobre 1604, le compositeur qui avait été gratifié l'année précédente d'une licence d'exportation de cuirs provenant des Indes demandait un renouvellement de cette licence pour une nouvelle durée d'un an:

«Señor. Nicolas du Pont cantor de la capilla de Vuestra Magestad dize que Vuestra Magestad le hizo merced de una licencia de saca de quatro cientos cueros vacunos que vienen de las Indias laqual licencia solamente valia por un año y porque ya se ha cumplido el dicho año y no averse ofreçido comodidad para vender la dicha licencia, suplica a Vuestra Matestad le haga merced mandar que se renueve la real cedula por otro año, que en ello etc. A 6 de ottubre de 1604.»[17]

La quiétude de la vie de notre musicien, à l'abri d'évènements notoires et toute empreinte du désir de servir fidèlement le souverain, fut troublée cependant par une querelle qui l'opposa en 1614 à son collègue le compositeur namurois Jean du Fon. Il ressort en effet d'un document conservé aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles qu'un différend s'était élevé entre ces deux musiciens au sujet de la collation d'une chapellenie de St. Jean-Baptiste au château de Namur.[18] L'affaire fut débattue au Conseil Privé et le 30 mai 1614 les Archiducs ordonnaient de faire adresser les lettres de collation de cette chapellenie à Nicolas Dupont déclarant nulles les lettres qu'en avait obtenues Jean du Fon et condamnant ce dernier à payer la moitié des frais du procès. Dans une requête annexée au même document et adressée aux Archiducs, Nicolas Dupont priait Leurs Altesses d'ordonner à l'audiencier Verreyken de lui faire parvenir les lettres le nommant à ce poste. Celles-ci lui furent envoyées de Bruxelles le 2 juin 1614. Deux ans et demi plus tard (le 10-11-1616) le roi donnait satisfaction une nouvelle fois à son compositeur qui avait exprimé le désir de résigner sa prébende d'Andenne au profit de son frère Gil Dupont qui se préparait à entrer dans les ordres. Voici la remontrance qu'il avait adressée au roi à cette occasion:

«Remonstre très humblement Nicolas du Pont, passé trente et quatre ans chantre de la chapelle de Sa Majesté Catholique en Espaigne et actuellement servant, que pour récompenser de ses services il at obtenu passé bonne espace de temps une chanonnrie d'Andine diocèse de Namur pour laquelle iusques ores nat rien receu ou pour le moings bien

16. A.G.S., Patronato eclesiástico, Secretaría, leg. 113.
17. A.G.S., Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 873, fol. 69.
18. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 1253-7.

petite chose pour avoir tousiours demouré au service de sa dicte Majesté comme il espère de demourer toute sa vie sans retourner aux Pays-Bas. Or comme le remonstrant at ung frère nommé Gil du Pont eagé de vingt et six ans, pauvre ieune homme qui at grand désir de se rendre de l'église ayant estudié sur espoir d'avoir quelque secour de son dict frère, le dict remonstrant est très content de luy résigner sa dicte chanonnrie moyennant le bon plaisir de Voz dictes Altesses Sérénissimes ayant d'icelles le droit de patronatte et sur ce at constitué maître Martín Sauveur comme appert par le dict remonstrant pour le consentement de Voz dictes Altesses Sérénissimes faisant dépescher lettres à ce accoustumées. Quoi faisant etc.»[19]

Comme il l'avait souhaité, Nicolas Dupont ne rentra plus aux Pays-Bas. Dès le mois de février 1622 le musicien, qui ne signait plus la réception de ses gages, avait désigné à cet effet son exécuteur testamentaire Luis de Rode,[20] sans doute était-il déjà malade à cette époque. Il mourut à Madrid où il vivait Calle del Alamo le 25 septembre 1623. C'est ce que nous apprennent les «Libros de Defunciones» de la paroisse de San Martin à Madrid dans lesquels le décès du compositeur a été enregistré de cette façon:

«Nicolas de Aponte cantor de la capilla real que vivia en la calle del Alamo, casas proprias (25 septiembre 1623).»[21]

Le 3 décembre 1623, Philippe IV faisait savoir au Gouverneur et Capitaine Général du pays et comté de Namur que la chapelle de St.-Jean au château de Namur était conférée à Jean Godaet à la suite du trépas de maître Nicolas Dupont.[22]

Nul doute que les compositions de Nicolas Dupont devaient alimenter le répertoire de la chapelle musicale des souverains espagnols et qu'à ce titre plusieurs d'entre elles étaient conservées aux archives de la chapelle du palais royal à Madrid. Cependant, le désastre qui anéantit l'ancien palais au XVIIIe siècle[23] eut raison des oeuvres qui y étaient entreposées et bien entendu aussi de toutes les compositions des maîtres néerlandais de la fin du XVIe siècle dont nous n'avons même pas conservé les inventaires. Nous sommes mieux renseigné pour les oeuvres qui faisaient partie de la célèbre bibliothèque du roi Jean IV de Portugal.[24] Le catalogue de ce précieux dépot mentionne, parmi les compositions des maîtres néerlandais les plus réputés, quelques oeuvres de Nicolas Dupont parmi lesquelles on reconnait des villancicos, des chansons avec texte français ou espagnol, des motets, des antiennes etc.[25]

19. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 1253-3.
20. A.G.P.M., Sección Adm., Capilla, leg. 1137, Casa Real, Listas de distribuciones que gañaron los musicos de la capilla real y otras personas desde maio de 1621 hasta septiembre de 1690.
21. SUBIRÁ, J., *Necrologías musicales madrileñas* (años 1611-1808) dans *Anuario Musical*, vol. XIII, p. 201, Barcelona, 1958.
Cette rue du Peuplier existe toujours actuellement non loin de la Plaza Conde Toreno située entre l'Avenida de José Antonio et la Calle de San Bernardo.
22. A.G.R.B., Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 943, fol. 183.
23. Le palais royal de Madrid fut détruit par un incendie la nuit du 24 au 25 décembre 1734.
24. Cette riche bibliothèque fut anéantie lors du tremblement de terre qui dévasta Lisbonne en 1755.
25. La première partie seulement de ce catalogue a été imprimée sous le titre : Primeira parte do

— Quando a Dios, solo. Toca y tañelas, a 5. Nicolas De Pont.
— El reposto desta noche, solo & 5. Nicolas De Pont.
— Digambe al galan señores, a 3. Pero no se lo digan a 3 & 6. Niculas Dupont.
— Ego flos campi, a 8.
— Jaccompar une Dame, a 5. Primeira parte.
— Ainsy dans son esprit. Segunda parte.
— Seigneur change, a 6.
— Enfin de coeur volant, a 6.
— Aiisin qun grand torrent a 6. Primeira parte.
— Ainsi l'amour d'un seul, a 6. Segunda parte.
— Si chose aymée est, a 5.
— Que raçon podeis vos tener, a 5.
— Salva nos Domine, a 5.
— Tres sunt, a 5. Segunda parte de Duo Seraphim.
— Adjuva nos Deus, a 4.
— Ecce nunc tempus acceptabile, a 5.
— Enferma estais alma mia, a 4.
— Gaudent in coelis, a 4.
— Salve Regina, a 4.
— Suscipe verbum, a 8.
— O Dieu puissant, Primeira parte.
— Donne-moy pour leyer. Segunda parte.

Joaquim de Vasconcellos incline à croire que, vu le nombre d'oeuvres de Nicolas Dupont mentionnées dans le catalogue de la bibliothèque du roi Jean IV, le compositeur aurait séjourné une partie de sa vie au Portugal.[26] Il avance comme preuve le concours auquel avait participé le musicien en vue d'obtenir la direction d'une importante chapelle musicale de la capitale lusitanienne, celle du couvent de l'Incarnation.[27] Nous ne savons cependant pas s'il triompha dans cette épreuve et s'il occupa effectivement ce poste. Une chose est certaine c'est qu'il devait jouir d'une grande considération non seulement à la cour de Philippe III, comme se plaisait à le reconnaître le copiste Gaspar de Arratia, mais encore en dehors de celle-ci et notamment au Portugal où le compositeur lusitanien Francisco de Santiago n'avait pas hésité à choisir comme thème d'une messe à 8 voix le motet à 8 «Ego flos campi» de Nicolas Dupont.[28] Compositeur distingué il fut aussi le maître du

Index da Livraria de música do muito alto e poderoso rey Dom João o IV. Por ordem de Sua Mag., por Paulo Craesbeck, anno de 1649. Cet ouvrage futré édité par Joaquim de Vasconcellos (Porto, Imprensa portugueza, 1874).

26. Joaquim de Vasconcellos, *Ensaio critico sobre o catalogo d'El Rey D. João IV* (Archeologia artistica, 1.º Anno, volume I, fasciculo III, p. 26, Porto, MDCCCLXXIII).

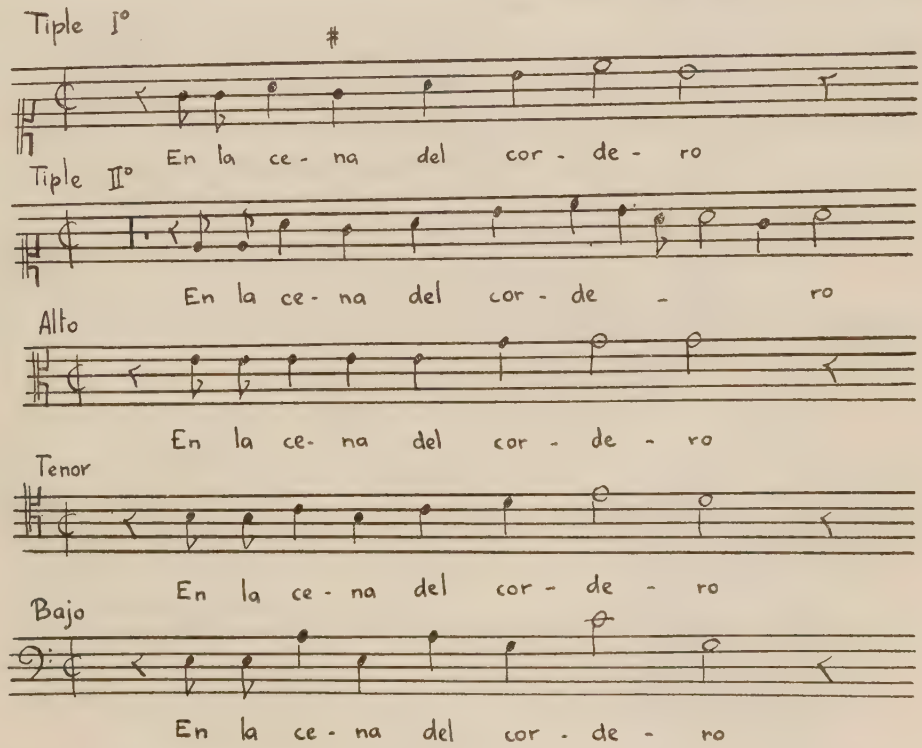
27. Le catalogue de la bibliothèque de Jean IV de Portugal fait allusion à un concours auquel aurait participé Nicolas Dupont avec deux oeuvres de sa composition en ces termes (p. 381) : «Esta antiphona (= Salva nos Domine, a 5) a canção acima (= Que raçon podeis vos tener, a 5) forão feitas na oposição da Encarnação. Il convient cependant de faire remarquer ici que le texte ne précise pas s'il s'agit du convent de l'Incarnation de Lisbonne ou de celui de Madrid. D'autre part les listes du personnel de la chapelle ne font nulle mention, à part celle de 4 décembre 1593, d'une absence éventuelle de Nicolas Dupont del ac our royale ou sa présence est relevée avec une extrême ponctualité jusqu'à sa mort.

28. Joaquim de Vasconcellos, *Primeira parte do index...*, Porto, 1874, p. 417.

célèbre musicien espagnol Diego de Pontac pour la composition comme il ressort d'une lettre écrite de la main de ce compositeur à Grenade le 22 juin 1633 alors qu'il était maître de chapelle à l'église métropolitaine de cette cité:

> «...De ai me embiaron mis deudos a la Corte donde aprendi a componer con Capitan[29] Nicolas de Upont...»[30]

Au cours de nos investigations dans les archives capitulaires espagnoles, nous avons eu la bonne fortune de rencontrer une composition de Nicolas Dupont. Cette oeuvre intitulée: «Responsión, a 5, En la cena del cordero» est conservée au Colegio de los niños de la cathédrale de Nuestra Señora del Pilar à Saragosse.[31] L'oeuvre qui est dans un excellent état de conservation comporte les cinq parties séparées suivantes : Tiple 1.º, Tiple 2.º, Alto, Tenor, Bajo, et un sixième feuillet pour le solo de la Copla. Voici l'incipit de ce Responsion:



29. Il s'agit du maître de chapelle de Philippe II et Pihlippe III, Mateo Romero dit «El Maestro Capitan».
30. Joaquim de Vasconcellos, *El Rey D. João o 4to*, Porto, 1900, p. 28.
31. Casier 170, n.º 4.

«Junco menudo», versión variante de un villancico publicado por Juan Vázquez, en 1551

Por José ROMEU FIGUERAS

La versión barcelonesa. — En una hoja de guarda de un manual del notario barcelonés Bartomeu Guamir, conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (leg. 3, man. 2), de los años 1408-1410, fue copiada, por mano catalana, una poesía en castellano en época muy posterior a la del resto del manuscrito, prácticamente un siglo después de redactado éste, puesto que presenta caracteres caligráficos de hacia 1510.[1]

La composición, inédita y dotada de innegable cualidad lírica, ofrece al mismo tiempo un marcado interés para el estudio de la tradición poética de los textos en general, con el juego de variantes y de nuevas y sutiles recreaciones que ella comporta, dentro de la diferenciada personalidad del arquetipo poemático, y para el estudio del trato de que eran objeto las formas paralelísticas por los transmisores de las piezas.

He aquí la composición inédita, tal como aparece copiada en el manuscrito:

Junco menudo junco junco me
nudo

Cobla

Nueuas han traydas
de la ciudad de Granada
que se case cada uno
con la que mas amaua
No hare yo triste mesquino
que la mia
jas casada Junco menudo

Cobla

Nueuas han traydas de la
Ciutad De Civilla que se
case cada huno
con la que mas servia
No hare yo triste
mesquino que jas
casada la mia
Junco menudo

No es difícil restituir esta copia, que hemos dado en su forma diplomática, a la estructura correcta y original del poema. La repetición parcial del refrán al fin de cada grupo

1. Debo a don José María Madurell, infatigable investigador de dicho Archivo, el conocimiento de la composición inédita que publico y comento en estas páginas. Gustosamente hago constar mi agradecimiento al señor Madurell por su generosidad y deferencia.

estrófico da la pauta del liminar, por tratarse, dicha repetición, del segundo verso del estribillo inicial, como es corriente en los paradigmas del tipo formal a que pertenece la composición, mientras que la repetición íntegra de los versos impares y la paralelística de los pares en una y otra estrofa, la rima *-a·a*, de la primera, y la *-i·a*, de la segunda, dan suficientes y seguros indicios para reconstruir las coplas. Por consiguiente, podemos proponer la siguiente restitución del poema, para cuya edición he suprimido las indicaciones de *Cobla*, suplido la *j*, fricativa palatal sonora, de *jas* (vs. 9 y 15), por la grafía *i* (*ia's*, vs. 8 y 15, de la reconstrucción propuesta), sustituido la *u* consonántica por *v*, deshecho las pocas aglutinaciones, empleado debidamente las mayúsculas y puntuado:

Junco menudo, junco,
junco menudo.

I Nuevas han traýdas
de la ciudad de Granada,
que se case cada uno
con la que más amava.
No haré yo, triste mesquino,
que la mía ia's casada.
Junco menudo.

II Nuevas han traýdas
de la ciutad de Civilla,
que se case cada huno
con la que más servía.
No haré yo, triste mesquino,
que ia's casada la mía.
Junco menudo.

La pequeña joya que constituye el refrán, con su fugaz evocación, su ritmo y su acentuación sobre las us de la frasecilla, que confiere a ésta una peculiar sonoridad, es cantar desconocido. Formalmente este estribillo está integrado por dos versos, siendo el segundo repetición parcial del primero y de extensión más breve. Estructuras de refrán liminar como ésta no son raras en la poesía tradicional hispánica antigua.[2] Tales estructuras siguen un paradigma elemental y muy simple, que se relaciona estrechamente con el del refrán de un solo verso, de cuyo desarrollo repetitivo es consecuencia. En tal paradigma el segundo verso prescinde de la última o las últimas palabras que completan la frase en el primero. En nuestro caso, como en el del siguiente cantarcillo, también refrán liminar,

So ell enzina, enzina;
so ell enzina.

(*CMP*, núm. 20; Barbieri, núm. 402.)

2. Vid., por ejemplo, estos casos del *CMP* [= *Cancionero Musical de Palacio*]:

Al alva venid, buen amigo;
al alva venid.
(Núm. 7; Barbieri, núm. 6.)

Yo con vos, señora;
yo con vos.
(Núm. 21; Barbieri, núm. 14.)

es una de las palabras comunes a uno y otro verso el elemento que constituye el complemento indicado («junco», «enzina»).

Nótese, en fin, la absoluta independencia de nuestro refrán con respecto a las estrofas, como se ve en la disparidad de tema y de metro. Se trata, pues, de un refrán que se adaptó a la canción, pero no de un elemento celular que haya dado lugar a la formación de las coplas como desarrollo glosístico.

Las dos estrofas forman una composición de tipo tradicional, que alude al tema de los amores del poeta con una mujer casada, variante sutil del motivo de la malmaridada. Dentro de su simplicidad y esquematismo básicos, la pieza presenta, sin embargo, un cierto amaneramiento en el enfoque, en la manera de exponer el problema del amador y en la forma como se despliega la leve ironía de las quejas del poeta : llegan nuevas de la ciudad según las cuales cada uno ha de casarse con su amada, pero él no podrá, siendo ya casada la suya. Esa tenue y lírica afectación, el estilo y el despliegue expresivo, muy cuidados, ciertos giros tópicos y algunos rasgos de la fraseología, confieren a la pieza, a pesar de su vinculación con la vena tradicional, una tonalidad culta y un matiz sabio, característicos de la escuela tradicionalizante de la época de los Reyes Católicos.

En cuanto a la forma, el poema consta de un refrán liminar seguido de dos estrofas independientes de aquél, según hemos dicho, estando cada una de ellas rubricada por el segundo verso del aludido estribillo.

Ambas estrofas son paralelísticas, presentándose el paralelismo en los versos pares, portadores de la rima. Los impares se repiten íntegramente y sin variación en una y otra, puesto que cada verso es, en realidad, un hemistiquio de un verso amplio dividido en dos.

Cada estrofa está constituida por tres mudanzas de dos versos —más exactamente, dos hemistiquios—, unidas a la repetición parcial del refrán sin el intermedio de ningún verso de vuelta. Debido a esta unión o soldadura inmediata, la copla sigue una de las estructuras estróficas de tipo más arcaico de la antigua lírica europea.

El metro es el octosílabo, con irregularidad en los versos correlativos 3 y 10 (de seis sílabas), y 6 y 13 (de siete).

Los versos impares van sin rimar; los pares riman asonantes : en *-a·a* (estr. I) y en *-i·a* (estr. II). Las rimas se dan en las palabras en las que se manifiesta el paralelismo. Éste,

---

Mano a mano, los dos amores,
mano a mano.
(Núm. 65; Barbieri, núm. 53.)

Además : «Aquí viene la flor, señoras, | aquí viene la flor» (núm. 75; Barbieri, núm. 405); «No pueden dormir mis ojos, | no pueden dormir» (núm. 114; Barbieri, núm. 408); «Mi ventura, el cavallero, | mi ventura» (número 153; Barbieri, núm 103); «Vuestros amores é, señora; | vuestros amores é» (núm. 181; Barbieri, número 117); «Por bever, comadre, | por beber» (núm. 235; Barbieri, núm. 423).

que afecta al juego de las rimas, tiene lugar, en nuestra composición, por analogía («Granada»-«Civilla», vs. 4 y 11), por sinonimia («amava»-«servía», vs. 6 y 13) y por retrocado («la mía ia's casada»-«ia's casada la mía», vs. 8 y 15).

Por lo que respecta al vocablo «Sevilla» («Civilla»), recuérdese que éste figura, siempre como palabra de rima, en otras composiciones del mismo género y estructura. Así, en éstas.

¡Quién vos avía de llevar!
¡Oxalá! ¡Ay Fatimá!

Fátima, la tan garrida,
levaros é a Sevilla,
teneros é por amiga.
¡Oxalá! ¡Ay Fatimá!

(*CMP*, núm. 116; Barbieri, núm. 85.)

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el ayre.

De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga.
De ver cómo los menea el ayre.
De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el ayre.

(Vázquez, *Villancicos i canciones*, 1551, núm. 20, y *Recopilación*, 1560, núm. 13; Fuenllana, *Libro de música... Orphénica Lyra*, 1554, fols. 142 ss. Otras fuentes reproducen sólo el refrán liminar.)

— Gentil cavallero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me avéys hecho. —

Venía el cavallero,
venía de Sevilla.
En huerto de monjas
limones cogía,
y la prioresa
prenda le pedía.
— Siquiera por el daño
que me avéys hecho. —

(Mudarra, *Tres libros de música*, 1546, fol. 103. Cf. Pisador, *Libro de música*, 1552, fols. 13 s., y *Cancionero Musical de Barcelona*, fol. 184v.)

En la estrofa paralelística, que hoy falta en las composiciones que acabamos de ver, la palabra análoga correspondiente sería «Granada», lo mismo que en el poema inédito que hemos dado a conocer y lo mismo que en el cantar siguiente, conservado hasta nuestros días por los judíos hispanomarroquíes, el cual recuerda, por cierto, la estrofa salvada del villancico «De los álamos vengo, madre» y sugiere la perdida:

I En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
Anday quedo.

II En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada.
Anday quedo.

(A. de Larrea, *Cancionero judío del Norte de Marruecos*. III : *Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, 1954, pág. 83.)

Ateniéndonos, pues, a la estructura de la copla — formada por mudanzas seguidas de la repetición del refrán sin el intermedio de ningún verso de vuelta —, a la repetición paralelística de los versos pares de ambas estrofas, a la doble rima asonante, vinculada al

proceso paralelístico, al anisosilabismo de algunos de los versos y al carácter marcadamente estático y sugeridor, mucho más que narrativo, del poema, podemos considerar nuestra pieza como un cosaute, es decir, un cantar paralelístico, género de cuyas características, técnica externa, estructura, desarrollo y proceso histórico me ocupé extensamente en este mismo «Anuario», vols. V (1950) y IX (1954).[3]

Cada una de las dos estrofas es un trístico de seis hemistiquios que contiene el texto de cada una de las dos voces o breves coros alternantes con cuyo concurso se cantaban, por lo menos originariamente, estas piececillas destinadas a la danza o simplemente al canto alternado. Estos trísticos eran susceptibles de desarrollo mediante la técnica del leixaprende, desarrollo que daba lugar a dos estrofillas para cada uno de los dos trísticos. Cada estrofilla estaba formada por un dístico seguido de la repetición parcial del refrán. El dístico de la primera lo constituían los dos primeros versos — o los cuatro primeros hemistiquios — del trístico correspondiente; y el de la segunda lo integraban la repetición, mediante leixaprende, del segundo verso — o tercero y cuarto hemistiquios — de la estrofilla anterior, y el tercer verso — o quinto y sexto hemistiquios — del trístico en cuestión. En los cosautes cuyo desarrollo es completo, las estrofillas derivadas de los trísticos se enlazan alternadamente, pues el canto de las mismas era también alternado, cantando cada voz su estrofilla correspondiente y siendo replicada por la otra voz con el canto de la suya, paralelística de aquélla.

El conocimiento de esta técnica permite, pues, identificar las piezas pertenecientes al género, aunque se den fragmentarias, estén tratadas con más o menos libertad o nos lleguen mal conservadas, y permite asimimo completar, en todo o en parte, las que músicos, copiladores y poetas tantas veces nos han legado en estado deficiente, particularmente los primeros, a quienes preocupaba la música por encima de cualquier otro interés.

El estudio de la composición de Juan Vázquez, que en seguida veremos, ofrece suficiente luz sobre cuanto hemos dicho, particularmente en lo que se refiere al desarrollo de los trísticos en estrofillas o dísticos derivados.

La versión de Juan Vázquez y la de Fuenllana. — Unos cuarenta años después de haber el copista catalán registrado la versión que hemos ofrecido arriba, Juan Vázquez publicaba, bajo el núm. 14 de sus *Villancicos i canciones a tres y a quatro* (Osuna, Juan de León, 1551), un cantar a tres voces, cuyo texto, que hemos deducido de la del tiple y completado con el v. 10, que falta en dicha voz, pero que registran las del tenor y el bajo, dice así:

3. Respectivamente, *El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles* y *El cantar paralelístico en Cataluña.*

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

1 Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre namorado 5
que se case con su amiga.
Qu'el amor me quita el sueño.
Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

11 Que tod' hombre namorado 10
que se case con su amiga.
¿Qué haré, triste cuytado,
qu'es ya casada la mía?
Qu'el amor me quita'l sueño.
Quiero dormir y no puedo, 15
qu'el amor me quita el sueño.

El refrán del villancico publicado por Vázquez y basado en el difundido tema del insomnio de amor, se ve que es independiente del resto de la pieza, como el de «Junco menudo» del de la suya, aunque el enlace sea en el villancico de Vázquez más lógico y la relación ofrezca puntos de contacto más estrechos que en la versión barcelonesa.

En cuanto a las estrofas del cantar del libro de Vázquez, nótese que están formadas por dos mudanzas de dos hemistiquios cada una, que carecen de vuelta y que van seguidas inmediatamente de la repetición parcial del refrán, aparte de la insistencia del estribillo entero al cabo. Y nótese, además, que en la segunda estrofa los dos primeros hemistiquios son repetición, por leixaprende, de los dos últimos de la estrofa anterior. Por otra parte, la rima es siempre la misma, en *-i·a*, asonante y compareciendo en los versos pares; los impares, en cambio, carecen de rima. De acuerdo con la técnica antes indicada, ambas estrofas pueden considerarse como el resultado del desarrollo de un primitivo trístico de cosaute, el cual, prescindiendo de la repetición total del refrán al fin de la estrofa, sería así:

Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre namorado
que se case con su amiga.
¿Qué haré, triste cuytado, 5
qu'es ya casada la mía?
Qu'el amor me quita el sueño.

Este trístico es variante, aunque acusada, del segundo de «Junco menudo» : el asunto, la idea y el clima poéticos son los mismos, es idéntica en ambos la rima asonante, en *-i·a*, la localización en Sevilla es común, y el v. 6 del trístico que acabamos de copiar corresponde al v. 15 de «Junco menudo». Así, pues, Juan Vázquez, en su villancico publicado en 1551, nos ofrece el desarrollo de uno de los dos trísticos de un cosaute preexistente, y neglige, por otra parte, el trístico de la voz oponente, paralelístico y fácil de adivinar. Por comparación con «Junco menudo» y ateniéndonos a la técnica del cosaute, podemos restituir así la pieza

base en que se apoya el villancico de Juan Vázquez, pieza que damos en su forma contracta — es decir, no desarrollada — de refrán y dos trísticos, seguidos éstos de la repetición parcial del refrán:

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

I [Manda pregonar el rey
por Sevilla y por Granada
que todo hombre namorado 5
que se case con su amada.
¿Qué haré, triste cuytado,
que la mía ya es casada?
Qu'el amor me quita el sueño.]

II Manda pregonar el rey 10
por Granada y por Sevilla
que todo hombre namorado
que se case con su amiga.
¿Qué haré, triste cuytado,
qu'es ya casada la mía? 15
Qu'el amor me quita el sueño.

Sería fácil ahora desarrollar el trístico I en dos estrofillas o dísticos de cuatro hemistiquios, al igual que hizo Vázquez con el II. Con el desarrollo de ambos trísticos obtendríamos cuatro estrofillas o dísticos, dos para cada voz o pequeño coro alternante, paralelísticos y con dos rimas distintas. Al alternar las estrofillas de una y otra voz conseguiríamos, finalmente, el desarrollo completo del cosaute en cuestión.[4] Vázquez se limitó a darnos el del segundo trístico, y ello le bastaba para sus fines musicales, como bastaba a la mayoría de músicos y poetas de su época, y aún de generaciones atrás, lo esencial del texto y de la música, sin preocuparse del desarrollo entero de los cosautes.

Al comparar el texto del trístico publicado por Vázquez con el trístico segundo de «Junco menudo» notamos que, salvo el verso común, las variantes son pronunciadas. No puede negarse, sin embargo, que estamos ante una misma composición, según hemos dicho arriba, de manera que «Junco menudo» y «Quiero dormir y no puedo» constituyen las dos únicas anillas conocidas — aparte de la copia de Fuenllana, que veremos después — de la tradición poética de nuestro villancico. En el proceso de la tradición de este cantar ignoramos los eslabones intermedios que nos habrían permitido conocer el continuo trabajo de refundición poética operado entre las dos versiones salvadas y que realizaron poetas, cantores, músicos, copistas y, en general, todos aquellos que, gustando de fugaces expansiones liricomusicales así, se convirtieron en transmisores y recreadores de este villancico.

Tales piececillas estuvieron en boga durante largos decenios, sea como simple novedad, en el instante de su aparición y durante algunos años después, sea porque, en un momento dado, las reivindicaron, más adelante, músicos y poetas que volvían a la gran época de hacia 1500 con el mismo espíritu de nacionalización artística que animara a sus an-

4. Vid. *Cosante*, cit., «Anuario Musical» V (1950), 39, donde doy dicho desarrollo.

tecesores. Este es el caso de Juan Vázquez, quien, pasada ya la generación de los últimos músicos tradicionalizantes de la corte de don Fernando, vuelve, con los vihuelistas y antes con Flecha el Viejo, a una concepción netamente hispánica de la poesía y de la música. Por lo demás, ¿qué debe al propio Vázquez la versión del villancico por él publicada? Seguramente mucho más de lo que podría creerse. El gran artista arregló, embelleció y recompuso, a veces a fondo, una buena parte de los textos que dio a luz. Y me parece que el poner de relieve tales extremos — como he hecho ya en otras ocasiones — no ha de ser motivo para que se desgarre nadie las vestiduras, por lo menos nadie que conozca y comprenda de verdad la mecánica de la transmisión de la poesía tradicional, en su doble vertiente oral y escrita.

La versión de Vázquez la copió Miguel de Fuenllana, para ser cantada con acompañamiento de su instrumento predilecto, en su *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra, en el qual se contienen muchas y diversas obras* (Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554), fols. 137-137^{v}, bajo las rúbricas *Iuan Vázquez, a tres*, y *Villancico a tres*. La copia de Fuenllana dice así:

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

1 Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre enamorado 5
que se case con su amiga.
Que el amor me quita el sueño.
Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

11 Que se case con su amiga. 10
¿Qué haré, triste cuytado,
que era casada la mía?
Qu'el amor me quita el sueño.
Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño. 15

Nótese que la estrofa 11 contiene un verso menos — es decir, un hemistiquio — que la 1 : el que debería de estar entre el 9 y el 10 y que tendría que ser repetición del 5, según hemos visto arriba, págs. [5-6], en la copia del texto de Vázquez. Es que Fuenllana copió el texto directamente de la voz del tiple de su modelo, donde falta precisamente dicho verso, cantado por las dos voces restantes, pero no por aquélla. Por otra parte, a pesar de ser copia, la versión de Fuenllana ofrece una ligera variante en el v. 12, «que era», frente a la de Vázquez, v. 13, «qu'es ya».

Dos cosas atraen nuestra atención. La primera, que Fuenllana tenía menos conciencia que Vázquez del antiguo género del cosaute, pues no repara en la falta de un hemistiquio de la estrofa 1 en la repetición por leixaprende de la 11, y porque supedita más libremente el texto a sus intereses musicales, importándole éstos, si no exclusivamente, sí muy por encima de aquél. Y la segunda, que en el corto espacio de tres años vemos aparecer una variante en

este último texto (Vázquez, «qu'es ya»; Fuenllana, «que era»), a pesar de que nada se oponía a que la fidelidad de la copia a su modelo fuera perfecta.

El estudio de los presentes textos me reafirma en mis opiniones de que el cosaute, género sobre todo caracterizado por su estructura y por su técnica formal, estrechamente ligado a la danza y al canto alternado, procedente del noroeste peninsular y desde allí difundido a las demás líricas hispánicas, fue adaptado por estas últimas a otros géneros estróficos por ellas más conocidos y tratados, y reducido a formas más simples y fragmentarias. Dicho proceso es particularmente visible en la época de los Reyes Católicos, en que el cosaute se sitúa en un plano destacado, tal vez como nunca antes en la poesía castellana, interesando en aquellos momentos y en dicha poesía no precisamente su forma compleja, sino su arcaísmo, su lirismo resuelto en sugestiva síntesis expresiva y su raíz tradicional.

En su transmisión oral o escrita los textos de tipo tradicional sufren un constante trabajo de reelaboración, llegándose a menudo a versiones bastante alejadas entre sí. En dicho trabajo creador — o deformador, a veces — los músicos, poetas, cantores y colectores toman parte activa. Vázquez no es una excepción, antes bien un ejemplo ilustre y dotado de una fina intuición poéticomusical, de manera que en muchos de los textos por él musicados se adivina una labor dignificadora y recreadora. Excepcionalmente se dan dos versiones idénticas, sin variantes, incluso en el caso de copias coetáneas y directas, como ocurre con la del cosaute de Vázquez debida a Fuenllana.

En el estudio de la poesía tradicional se requieren, como en toda disciplina, unas normas cuya validez sea lo más estable posible, unas normas tan seguras y precisas como permita lo imponderable de toda creación artística y colectiva. Y así, ante el proceso de adopción y adaptación, por una lírica dada, de géneros y formas extraños a ella y ante el continuo trabajo del tejer y destejer de la transmisión poética, es menester, por una parte, recurrir a ciertos módulos técnicos, en teoría seguros y precisos, dentro de los cuales aquellos géneros y aquellas formas se habían estructurado y desenvuelto en sus orígenes y en su cuna, y de los que se alejaron o a los que se aproximaron con mayor o menor fidelidad en su propagación y difusión posteriores; y, por otra, pensar en un determinado proceso evolutivo, dentro del cual cada versión conservada es una pequeña y nueva creación, un estado concreto y con personalidad propia, pero siempre variante de un prototipo ideal y estado provisional, en tanto que momento fugaz dentro de la fluidez que caracteriza este tipo de poesía en que intervienen múltiples autores durante una sucesión cronológica más o menos dilatada. Es la labor de los recreadores, músicos o poetas, cantores o simples copistas, se llamen Juan Vázquez o Miguel de Fuenllana, o no tengan nombre conocido, como el amanuense barcelonés.

Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)*

Por el P. Andrés LLORDÉN, O. S. A.

Reconquistada la ciudad de Málaga por los Reyes Católicos en 19 de agosto de 1487, fue nombrado su primer obispo don Pedro de Toledo (1488-1499), que hizo y publicó los Estatutos (1488) por los cuales había de regirse su iglesia. En ellos constan las dignidades y canongías, los racioneros y capellanes, los acólitos, mozos de coro, un organista y otras personas que habían de prestar sus servicios en la Catedral, para que el culto divino se practicase con esplendor y dignidad.

Es evidente que, a pesar de la designación del personal eclesiástico o secular, para que cada uno desempeñase su obligación, y los actos litúrgicos tuvieran la magnificencia y solemnidad debidas, en un principio, bien por falta de preparación, bien por poca práctica o por otras circunstancias de organización, que no se pueden improvisar ni prever, había deficiencias inevitables, que trataron de remediar lo antes posible, como también procuraron solucionar igualmente otras con prontitud y celo que habían de surgir en el transcurso de los años.

Empezamos nuestro estudio con la ilusión de hacer revivir los nombres de tantos racioneros y beneficiados que, en su mayoría, yacen olvidados en los folios de las actas capitulares, por fortuna conservadas hasta hoy en la sala capitular del Cabildo malagueño, que, a nuestro juicio, merecen no se les tenga en ese abandono secular en que están, por falta de una mano generosa que saque a luz sus méritos.

No todos, sería pueril afirmarlo, tienen la misma importancia, pero es cierto que

* *Nota de la redacción.* — En el «Legado Pedrell», conservado en Barcelona, Biblioteca Central, M. 943, figuran muchos documentos del Archivo Capitular de la Catedral de Málaga, que R. Mitjana y los señores Canónigos de aquella Catedral habían mandado al maestro don Felipe Pedrell a fines del siglo XIX o principios del XX. Véase H. Anglés, *Anuario Musical*, IX (1954), págs. 57, 65 ss. Con el presente estudio del Padre Llordén, el primero de la serie, la historia de la música de la Catedral de Málaga quedará muy enriquecida de documentación histórica hecha de primera mano.

existen otros muchos de gran estimación y despiertan sumo interés, pues debemos confesar con toda sinceridad que los cantores y músicos, los maestros de capilla y los organistas de la Santa Iglesia malacitana fueron siempre de los primeros de España, tan sobresalientes y aún más, como los que se conocen de otras catedrales españolas, según veremos en la exposición de las notas que en estos artículos intentamos consagrarle.

La Catedral de Málaga gozaba desde su fundación de muy buenas dotaciones y disfrutaba a la vez, aumentadas en el curso del tiempo, de espléndidas fundaciones y mandas pías en misas, aniversarios, fiestas solemnes, fincas rústicas o urbanas, salves, motetes, procesiones, etc., procedentes de la munificencia de los señores obispos, de la generosidad de los fieles y de la largueza de sus racioneros y prebendados, de tal modo, que podía ofrecer a los aspirantes de las plazas vacantes pingües rentas y saneados emolumentos, para que las personas a su servicio pudieran disfrutar de ingresos de procedencia diversa, pero muy adecuados a su dignidad y remunerativos de sus trabajos u ocupaciones.

Por estas razones, y otras que pudieran aducirse, acudían con presteza singular ilustres personas de todos los confines peninsulares, cuando se convocaban oposiciones con el deseo de obtener una prebenda en ella. Cuando se publicaban edictos para alguna plaza libre venían a oponerse dignidades y beneficiados de otras iglesias catedralicias, colegiatas, universidades y cabildos, porque ofrecía mayores y mejores posibilidades para un decoroso y digno sustento.

Sin otros preámbulos comenzamos la exposición del tema propuesto y seguiremos el orden cronológico de las actas capitulares. Por verdadero milagro se conservan íntegras, con algunas mutilaciones en sus folios, a pesar de las grandes pérdidas sufridas por los sucesos luctuosos de tiempos recientes, de los robos y pillajes perpetrados por las hordas incontroladas, que llevaron o destruyeron gran parte de sus tesoros de toda clase y especie.

Si las actas del cabildo se hubieran destruido por el fuego o la rapiña, como tantas otras obras de la Catedral, del Palacio episcopal, de las iglesias y conventos, todo su rico contenido, de tantas y tan variadas noticias, se habría perdido para siempre y careceríamos al presente de esa fuente inexhauta e inexplorada, que nos privaría en absoluto de la posibilidad de iniciar este estudio, en el que pretendemos recopilar todas las noticias referentes al tema apuntado en el epígrafe que encabeza el trabajo.

Primeras noticias

Hemos de advertir que las actas de estos primeros años son tan concisas, que su texto se asemeja a la redacción de un parte telegráfico.

Las más remotas referencias revelan que estaba ya organizada la agrupación de los mozos de coro. En 19 de enero de 1498, reunido el señor Obispo con el Cabildo, trataron detenidamente de la necesidad de avezar a los mozos de coro en el canto llano, para lo cual designaron a *Blas Fernández*, con el fin de que diera lección del arte de canto llano cada día, el tiempo que fuere justo, enseñándoles a leer, según Dios y su conciencia, al que asignaron 2.000 maravedís de salario.[1]

El encargado de los muchachos de coro, antes citado, debió de ausentarse o renunciar a su cometido, pues en 30 de diciembre de 1499 ordena el Cabildo que *Juan de Valdeolivos* tuviera a su cargo el cuidado de dichos cantores,[2] y en 11 de enero de 1500 concertaron con el sochantre — Juan de Valdeolivos — que buscase cuatro mozos de coro, de buenas voces, obligándose él a darles de comer y vestirlos, recibiendo por su trabajo y diligencia 16.000 maravedís por año.[3]

Los más antiguos organistas

Es indudable que tanto el señor Obispo como los capitulares estaban deseosos de que la Catedral poseyera un órgano, y lo es también que ya en tiempo de don Pedro de Toledo se señalaba el cargo de organista, y al parecer lo hubo, como afirma el historiador de la Catedral, Bolea y Sintas, pero no hemos registrado el acta a que se refiere, sí en cambio otra en tiempo de su sucesor en el obispado, don Diego Martínez de Villaescusa de Haro (1500-1518), pues afirma «que estando en su cabildo ajuntados y habiendo platicado sobre esto otras veces, dijeron que por auto del señor Obispo envió un organista para provisión de esta Santa Iglesia, diciendo que se le del salario que se le daba a *Mansilla*, que eran 20.000 maravedís, los cuales salían de la suma de la erección de esta iglesia»).[4]

Es la primera vez que en las actas se habla del organista sin citar su nombre. Suponemos sería *Hernán López*, que pocos años después ejercía el cargo, pero declara que había habido otro antes que él, de apellido Mansilla, que era organista y desempeñaba el oficio; por tanto, es lógico que la Catedral poseyera su órgano. Con toda probabilidad se trataba de un Realejo, como dijimos en otro trabajo anterior,[5] pues aún no existía la Catedral actual, cuya edificación había de comenzar en 1528.

Para que el organista cumpliera con perfección su cargo y sirviera exactamente su

1. *Actas capitulares*, núm. 2, fol. 4.
2. *Actas capitulares*, núm. 3, fol. 23.
3. *Actas capitulares*, núm. 3, fol. 40.
4. *Actas capitulares*, núm. 4, fol. 50.
5. *Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga*. en *Anuario Musical*, vol. XIII, págs. 167-168 (1958).

oficio, mandan los capitulares, en 2 de enero de 1510, que por cada hora canónica que faltare, fuese multado con medio real, y el maestro de capilla, que tuviere a su cargo los mozos de coro, cada vez que faltare en hacer su oficio y dar lección a los dichos mozos, se le penase con un cuartillo de plata.[6]

Disposiciones para los mozos de coro

Los deseos del Cabildo, de perfeccionar todo lo relativo al culto litúrgico, están aún más patentes en el acta del 12 de junio de 1510, por la que «mandaron, para que más cumplidamente se sirva el altar mayor y el coro de la Santa Iglesia, habido el mal servicio que tiene dicho altar y coro, a falta de no haber mozos de edad y discreción que hagan con toda honestidad y devoción las cosas que pertenecen al dicho servicio y culto divino, que haya seis mozos de coro, grandes, que sirvan y suplan en el coro y en el altar en todo aquello que fuere necesario y les fuere mandado y encomendado, a los cuales y a cada uno de ellos señalaron de salario en cada mes 250 maravedís».[7]

La organización de los cantores era sin duda la mayor preocupación del Cabildo. Creemos que en ello tuvo gran influencia el ilustre músico y poeta *Juan de la Encina*, que era ya en estos años arcediano de Málaga, es decir, la mayor dignidad de la Catedral después del señor Deán. El acta del 11 de diciembre de 1510 es reveladora de estas inquietudes capitulares, y por ella «mandan que de aquí adelante todos los que quisieren ir a cantar canto de órgano, así mozos de coro como otros beneficiados de la Santa Iglesia, gocen de las completas (percibieran su estipendio) y sean habidos por presentes, con tal que vayan a cantar y no a otra cosa».[8]

Complemento del acta precedente es la del 18 de agosto de 1512, por la cual mandaron, y así se le notificó el mismo día, «que Hernán López (otras veces trascriben Fernán), organista, haya de dar lección de canto de órgano cada día, ordinariamente dentro de la iglesia, en el lugar que le pareciere, a todos los que quisieren cantar, de buenas voces y no tales, por manera que la dicha iglesia se sirva de él y haga lo que es obligado, según que por otras muchas veces le ha sido mandado».[9]

Es ciertamente la primera vez que aparece el nombre del organista expresamente, pero también lo es que venía ejerciendo su oficio en años precedentes, como antes indicamos, porque afirma el texto del acta que, cuanto en esta ocasión se le ordenaba, le había sido mandado otras muchas veces.

6. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 7v.
7. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 34.
8. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 54v.
9. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 101.

En el reparto hecho por el Cabildo el 26 de enero de 1513, de los 90.000 maravedís a los oficiales y mozos de coro, los distribuyeron en la forma siguiente:

A *Hernán López*, como maestro de capilla, 13.500; a *Juan de León*, contrabajo, 15.000; a *Fernán Gómez*, tiple, 13.500; a *Diego Fernández*, contrabajo, 4,000; a *Juan Escudero*, tenor, 2.000; a *Luis López*, tiple, 3.000, y en semejante proporción a los restantes.[10]

El maestro de capilla interino

Aparece en el acta anterior como maestro de capilla Hernán López, que, como sabemos, era el organista y es sin duda que ejercía en estas fechas ambos cargos.

Insisten los capitulares en 14 de junio de 1514 en «que el organista *Hernán López* diese lección de canto de órgano, cada día una vez, al sochantre *Juan Navarro*, y otra de canto llano a los mozos de coro, bajo pena de medio real a cada uno por cada vez que faltaren en lo hacer».[11]

Por el acta siguiente del 29 de abril de 1517 mandaron librar 6.000 maravedís a favor del organista *Hernán López, que se le daban por maestro de capilla*, y aún no se le habían pagado este año pasado, todo lo cual prueba, como antes indicábamos, que desempeñaba uno y otro oficio[12] y nuevamente en 3 de julio de 1517 le entregan la cantidad de 5.500, posiblemente, aunque no se especifica, por el salario del presente año.[13]

Padeció la ciudad de Málaga en 1518 una peste maligna, que obligó a muchos capitulares, para evitar el contagio, a solicitar permiso para ausentarse, entre ellos anotamos al mencionado organista, que se lo conceden, siempre que dejase en su lugar persona que tañese los órganos.[14]

Normas del maestro de capilla

Figura ya en 5 de enero de 1519 como maestro de capilla Diego Hernández, al que mandan, por acuerdo de este día, se le diesen, estando ausente, los beneficios de las vísperas y completas, para que se ocupara en dar lección de canto de órgano una hora de reloj ordinariamente, so pena que perdiera dichas horas el día que no la diese,[15] que con toda probabilidad es el que aparece en 1513 como contrabajo, según dejamos expuesto en dicho año.

10. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 108.
11. *Actas capitulares*, núm. 5, fols. 127v y 128.
12. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 192v.
13. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 195.
14. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 205.
15. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 216.

Pocos días después, el 19 de enero de 1519, ordenaron los capitulares se le diesen al organista *Hernán López* por este año, pues lo había servido, 6.000 maravedís, y añaden que, pues estaba proveída a su favor la ración de tal organista, se aprovechase de sus frutos y no incomodara al Cabildo.[16]

Esta provisión de que habla el acta precedente, creemos no debía ser oficial, sino concesión hecha temporalmente por el Cabildo a su favor, y el inciso de *que no incomodara al Cabildo* debía obedecer a las súplicas hechas por el organista para que le adjudicaran la ración en forma definitiva y perpetua, y en consecuencia percibiese todos los emolumentos del cargo que gozaban los demás racioneros.

Ignoramos si el Cabildo tenía o no facultades para el otorgamiento, pues tales plazas solían proveerse por oposición o por merced del Papa y consentimiento del Rey.

Ración perpetua al organista Hernán López

El citado organista, en 22 de febrero de 1519, muy diligente en obtener la perpetuidad de su ración, buscó con afán los medios para conseguirla, pues en esta fecha presentó a los capitulares una carta de colación del señor Obispo de Cuenca, administrador del obispado de Málaga, don Diego Ramírez, de una ración, que estaba vacante en dicha iglesia, «que, según por ella parecía, le fue hecha merced para organista, por merced de su alteza y consentimiento de nuestro Santo Padre; y vista y oída, como de razón debían, dijeron, en cuanto al cumplimiento, que, vista la Bula y facultad del Santo Padre y consentimiento de su alteza, harían lo que de justicia fueran obligados y ésta daban y dieron por respuesta».[17]

Al día siguiente, 23 de febrero de 1519, se volvió a reunir el Cabildo para platicar sobre la posesión de la mencionada plaza a petición del organista, que estuvo presente, y ausentándose en las deliberaciones, votaron acerca de la proposición, acordando lo mismo que el día anterior.[18]

El 19 de junio de 1519, seguro ya del éxito, compareció otra vez *Hernán López* y presentó ante los capitulares la Bula original sobre la ración. La vio y examinó el Cabildo con la debida detención, fallando que se requería el consentimiento de don Carlos, y votaron que, luego de tener dicho consentimiento, se le diese la posesión sin contradicción alguna, no obstante que algunos contradijeron la resolución, proponiendo que se apelara ante el Rey y se le expusieran los muchos inconvenientes que se seguían, como era pasar la ración

16. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 218.
17. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 219.
18. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 224.

a poder de legos, la disminución y menoscabo del culto divino y de los beneficiados de la iglesia, todo en oposición a la erección de la misma iglesia.[19]

Ante la resolución capitular, y dispuesto el organista a obtener el consentimiento real, el 28 de junio de 1519 pidió licencia para ir a la Corte en demanda de la solicitud. La mayor parte de los componentes votaron se le otorgase el permiso, siempre que dejase persona hábil en su lugar y con tal que en el consentimiento del Rey se hiciera mención de la citada Bula, con la advertencia que, si viniere de otra manera, no lo admitirían a la dicha ración.[20]

No estuvo el organista remiso en sus propósitos, pues el 4 de noviembre de 1519 Hernán López pareció ante el Cabildo e hizo presentación de una carta del Rey Don Carlos, escrita en papel y firmada de su nombre, sellada con su sello, baldiera colorada en las espaldas y refrendada por su secretario, en que decía, como en efecto lo presentaba a la ración de organista de que S. S. el Papa León X hubo dado licencia y facultad para tenerla, aunque fuese lego, y asimismo otra carta de colación de don Diego Ramírez, obispo de Cuenca, administrador de este obispado, sobre la misma ración, como más largamente se contenía en dichas cartas, por virtud de las cuales el citado organista pidió a los capitulares mandasen dar y le diesen la posesión real, corporal, actual, etc. Hubo distintos pareceres en la discusión, pero la mayoría votó que se le otorgara dicha ración y posesión. Seguidamente, ante el notario Antonio de Aguilar, se la dieron, sentándose en una de las sillas del coro, a la izquierda del señor Deán, que era la última de los racioneros de aquel coro, y en lugar de posesión derramó ciertas monedas entre los presentes.[21]

Por lo transcrito se ve con claridad la oposición de una gran parte del Cabildo a que gozase la ración una persona que no tuviese órdenes clericales, pero, ante la expresada licencia de que la pudiera disfrutar un lego, se vieron obligados a obedecer, por eso tal vez, como oposición al hecho inevitable, en 3 de diciembre de 1519, «determinaron que *Hernán López*, organista, no se sentase en las sillas altas, porque su oficio no requería silla, y que, si quisiere estar en el coro, lo hiciese en las bajas, donde se sentaban los beneficiados, que no eran ordenados de misa y que no le echasen semana de misa, ni de epístola, ni evangelio, y que no ganase su prebenda más que lo que ganaban los familiares del señor Obispo, o los que son inquisidores, cuanto al cuerpo de la prebenda y no más, aunque algún otro opinó le parecía que debía ganar las misas de alba y los maitines que tañía, porque tales actos venía a tañerlos».[22]

Ante la situación embarazosa del organista, éste pidió, el día 8 de diciembre de 1519, le

19. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 232.
20. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 233.
21. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 240v.
22. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 242v.

declarasen por escrito lo que debía ganar y le señalasen el lugar donde debía ir en las procesiones, así como la silla de coro en que debía sentarse, para saber con certeza lo que tenía que hacer.[23]

Comisionaron al letrado capitular para que dictaminase, y el día 4 de enero de 1520 se le dio capitulado lo que debía hacer y cuánto tenía que ganar.[24]

La tirantez en las relaciones del Cabildo con el organista debió ceder y aflojarse cuando en 1.° de febrero de 1520 mandaron librar a Hernán López veinte gallinas o su importe, pues las había ganado el día de Nuestra Señora de la Concepción en la procesión, inherentes a su ración, aunque seguidamente en la misma sesión ordenaron que el propio organista, a su costa, trajese un mozo para que le entonase los órganos, conforme al Estatuto, y en caso contrario, que el Cabildo no se lo daría, y además de esto lo mandaría penar, si alguna falta hubiere.[25]

El acta del 1.° de agosto de 1520 revela, a pesar de las normas y disposiciones antecedentes respecto a los cantores y organista, que había cierto desorden y algún desconcierto en unos y en otro, por esta razón ordenaron en esta fecha que el señor Tesorero trajese señalados los días en que los cantores habían de cantar y el organista tañer, para que en todo hubiera orden.[26]

Discutieron los capitulares, el 31 de diciembre de 1520, si este año se debía dar la grosa[27] al organista, porque no había venido los meses antes de Navidad, conforme estaba prescrito en el Estatuto, y para resolver en justicia, pasó el asunto al letrado del Cabildo.[28]

Con toda probabilidad el informe, aunque nada se consigna en los libros de actas, no debió ser favorable al organista, lo que motivó que Hernán López buscara por otro conducto la solución a sus pretensiones, y presentara, en el cabildo del 29 de octubre de 1521, una Cédula del Emperador en la que decía «que residiendo en efecto el suso dicho en la Santa

23. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 243.
24. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 249.
25. *Actas capitulares*, núm. 5, fol. 251.
26. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 18v.
27. Todas las rentas pertenecientes a la Mesa Capitular, explica el señor Bolea y Sintas, en su *Historia de la Catedral*, exceptuando la de aquella primera casa *excusada*, que se dedicaba exclusivamente para el culto y fábrica de la iglesia, se repartía entre las Dignidades y Canónigos, después de haber sacado los sueldos de los ministros inferiores y la porción correspondiente a los Racioneros y Medioracioneros; pero tanto éstos como los canónigos y dignidades no ganaban la mayor parte de lo que en la división les correspondía, sino en virtud de su asistencia a cada una de las horas que se rezaba o cantaba en el coro. Para esto se separaba una pequeña cantidad, que era la sexta parte de lo que a cada canónigo debería corresponder, a la que se daba el nombre de *grosa*, la que desde luego se consideraba del beneficiado, pero las otras cinco partes se destinaban a distribuciones, no por días, sino por horas canónicas, que no ganaban ni hacían suyas, sino los presentes e interesentes. Según los antiguos Estatutos de don Pedro de Toledo, debían repartirse a los maitines de cada noche 150 maravedís entre todos los asistentes; a la hora de prima ganaba cada canónigo 12; maravedís; a la de tercia, 15; a las vísperas, 12, y a completas, 6. Cada dignidad ganaba un 50 por 100 más que un canónigo, y el Deán un 100 por 100, o sea el doble que un canónigo. Sobre estas distribuciones se hacían otras que correspondían a los días solemnes, para que el temor de perder o el deseo de ganar mayor cantidad sirviera de estímulo para la asistencia.
28. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 18v.

Iglesia a los oficios de difuntos y ánimas y otras obvenciones que otros beneficiados ganan, siendo presentes, le acudiesen al dicho Hernán López con la ración». Oyeron su lectura los capitulares y dijeron que la obedecían y ponían sobre su cabeza, como mandato de su Señora y Reina (Doña Juana), pero que en cuanto al cumplimiento lo examinarían con mayor detención y resolverían sobre su contenido.[29]

El texto de las actas en los años siguientes no ofrece noticia alguna que podamos consignar; tan sólo registramos, el 9 de enero de 1525, que el Lic. *Diego Hernández,* maestro de capilla, tenía a su cargo la enseñanza de los mozos de coro,[30] y así llegamos a mediados del año 1527.

El acta del 23 de junio de dicho año refleja aún, en su primera parte, que los disgustos, a pesar del tiempo transcurrido y que venimos anotando en líneas precedentes, continuaban latentes y quizás agravados. El señor Deán expuso ante los componentes del capítulo, que ya sabían las diferencias que traían con Hernán López, organista de la Santa Iglesia, y las muchas faltas que había habido en el tañer, a causa de no haber mozo que le entonase, y que el dicho organista decía que el Cabildo le había de dar mozo, mientras que el Cabildo afirmaba lo contrario, es decir, que el organista le había de traer a su costa, de conformidad con lo prescrito en el Estatuto. Suplicaba que se diese alguna orden para que no hiciese falta en el tañer, mayormente en la ocasión presente que se encontraba en Málaga el señor Obispo de Guadix.

Avenencia entre el Cabildo y el organista

La segunda parte del acta presenta otro aspecto completamente distinto, y todo su contenido es alentador, pues, como hemos de ver, el asunto pendiente de solución se resolvió a satisfacción de ambas partes. Discutido el caso largamente y con gran ponderación de juicio por el Cabildo, en vista de las circunstancias que concurrían, éste acordó y determinó que, teniendo en cuenta y muy presente «la mucha habilidad de *Hernán López* y la necesidad que pasa a causa de tener poca renta y mucha costa en tener mujer e hijos, y asimismo habido respeto a que el dicho Hernán López tiene dos hijos, que continuamente cantan en la dicha iglesia canto de órgano, los cuales suplen mucho a causa que al presente no hay tiple en la iglesia, y después que los dichos muchachos cantan y no se le haya dado un maravedí, ni otra cosa de salario, y asimismo que el uno de los dichos muchachos tañe el órgano algunos días que el dicho su padre está enfermo, fue concluido, que de los 50.000 maravedís, que el Cabildo da a la fábrica de dicha iglesia por razón de las ausencias de los

29. *Actas capitulares,* núm. 6, fol. 53.
30. *Actas capitulares,* núm. 6, fol. 262v.

beneficiados, el dicho señor provisor mandaría dar 1.000 maravedís y los dichos señores diesen otros 1.000 de las dichas canongías, que están dotadas para acólitos y servidores de la iglesia, para un mozo que entone, con condición que los dichos 1.000 maravedís de las canongías no se entiende que han de ser perpetuamente, salvo el tiempo que el Cabildo quisiere, porque, si al presente los mandan dar, es habido respeto a que los dichos muchachos suplen mucho en el canto de órgano en dicha iglesia y por cuanto el dicho Hernán López tenga cargo de traer el dicho mozo para que entone y no haga falta en el tañer, mandaron que se le den a él los dichos 2.000 maravedís, porque él tenga cuidado de buscar y traer el dicho mozo, y así lo mandaron que se le notificase a Hernán López y notificado dijo que besaba las manos de sus señorías por la merced que le hacían, que él aceptaba y tendría cuidado de traer el mozo».[31]

Todavía en este año de 1527, con fecha 5 de julio, ciertas penas que habían impuesto al organista, por no haber tañido, se las remiten, sin duda por justificar ante los capitulares su ausencia.[32]

El cantor Francisco Ramírez

La ocupación de enseñar y dar lecciones a los mozos y cantores debía de ser, además de laboriosa, bastante difícil, pues, aunque lo solucionaban de momento por disposiciones adecuadas al caso, como dejamos expuesto, al poco tiempo surgían nuevos obstáculos que impedían la dirección apropiada de los muchachos, unas veces por ocupaciones o despreocupaciones del encargado, en ocasiones, como al presente, porque ni el sochantre ni el maestro de capilla podían desempeñarla.

El señor Deán, en la sesión del 15 de febrero de 1528, manifestó que ya en otras fechas habían tratado si sería conveniente que Francisco Ramírez, cantor, hijo del maese Juan de Palomares, vecino de Málaga, viniera a la iglesia a enseñar a los mozos de coro canto llano, canto de órgano y contrapunto, a causa que el sochantre y el maestro de capilla, que lo debían hacer, no lo hacían por estar ocupados en algunas cosas que le cumplían, y en vista de la falta precisa que había en ello y el provecho que se les seguía de su venida a los acólitos y mozos de coro (eran ya en la fecha 13, a quienes de les pagaban 25.000 maravedís en total), que su parecer y voto era que se llamara a Francisco Ramírez y viniera con el salario y partido de 15.000 maravedís en cada año, y que éstos se le pagaran en la manera siguiente : La fábrica de la iglesia, 3.000, que se daban antes al sochantre por dicha enseñanza y se había despedido del cargo, y los 12.000 restantes que se le dieran de las dos canon-

31. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 201.
32. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 202.

gías que estaban asignadas para cantores, acólitos y mozos de coro, conforme al Breve de su Santidad.[33]

Horario al maestro de capilla para la enseñanza de los mozos

Insisten sobre el tema el 19 de febrero de 1528, y es ahora sobre lo que el maestro de capilla Diego Fernández, racionero, estaba obligado a hacer, especialmente de enseñar y cantar canto de órgano a los mozos de coro, por espacio de una hora cada día. El dictamen y parecer de todos fue que Diego Fernández enseñase a cantar canto de órgano todos los días durante una hora, y que el tiempo que estuviere cantando no fuese cuando se rezaban las horas, sino antes de ellas o después de concluidas, y que lo que enseñare fuera por arte y bien practicado y enseñado, para que los beneficiados y mozos que lo aprendieren supiesen dar cuenta y razón de lo que se les enseñaba. Determinan también que, si no lo hiciere, fuera penado conforme al Estatuto que sobre ello hablaba. Algunos capitulares hicieron presente que estaba acordado se le dieren las completas todos los días que había de cantar y que les parecía esto se debía guardar, conformándose en todo lo demás. Se notificó la resolución al interesado, y dijo que hablaría acerca del asunto con los capitulares.

Posiblemente dio la respuesta citada el maestro de capilla, esperanzado en la venida del cantor Francisco Ramírez, y en efecto, el 19 de febrero de 1528 se anunció su llegada, encargándose de su oficio en días inmediatos, puesto que acordaron comenzase a cobrar su salario desde el domingo primero, día 23 del precitado mes.[34]

Hasta el 28 de junio de 1532 no hallamos noticias referentes al tema que exponemos. Cuatro años habían transcurrido, y en este día mandaron que todos los oficiales cumplieran cuanto tenían a su cargo, y que Francisco Ramírez, de aquí a Navidad, pusiera persona que cantase por él y en adelante buscara su cobro, porque el Cabildo tenía oficiales, y asimismo que el maestro de capilla y el sochantre, desde Navidad, usasen de sus oficios de cantar y enseñar a los mozos,[35] aunque en la sesión del 20 de noviembre de 1532, a pesar de lo apuntado en el acta que antecede, ordenaron que el maestro de capilla *Diego Fernández* hiciera su oficio conforme al Estatuto, y si no lo hiciere, perdiera su salario correspondiente.[36]

No es posible seguir año por año en la exposición de estas notas, puesto que las actas no asientan en sus folios ninguna indicación; por esta razón pasamos a 1535, en que dieron,

33. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 243.
34. *Actas capitulares*, núm. 6, fol. 244.
35. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 2.
36. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 19.

el día 5 de enero, «facultad y licencia al racionero *Diego Fernández de Vergara*, maestro de capilla, para que en su oficio, en cuanto a mostrar canto de órgano a los mozos de coro y a las otras personas de la Santa Iglesia que quisieren aprenderlo, pudiera poner y nombrar en su lugar a Francisco Ramírez o a otra persona hábil y suficiente que los enseñase, sin ser él obligado a ejecutarlo por su persona, y que fuera obligado a dar al sustituto que pusiere y nombrare 3.000 maravedís de su ración y prebenda en cada año, la cual licencia y gracia dijeron que se la daban y dieron en consideración a su edad y enfermedades y al antiguo servicio que había hecho y hacía en la iglesia, pero quedaba en su fuero y vigor el Estatuto, que dispone que la persona que estuviere o sucediere en el oficio de maestro de capilla sea obligado a ejercerlo por su persona, sin poderlo cometer a ninguna otra, porque la intención del Cabildo, afirmaron, era solamente hacer esta gracia al referido *Diego Fernández*, por las causas y razones dichas y que estaba obligado a presentar a los capitulares la persona que nombrare para desempeñar su oficio, para que viendo su habilidad y suficiencia, lo admitiesen o rechazasen».[37]

El organista Hernán López, como especifica el acta del 3 de abril de 1535, se había ausentado sin demandar licencia del Cabildo, y éste mandó, como pena de su evasión, que le pusieran «nihil» en los cuadrantes, desde el día que partió,[38] aunque después — 11 de enero de 1536 — suplicó a los capitulares que, por cuanto los días que había estado de recles le habían mandado quitar sus ingresos, le hicieran merced de ellos, teniendo en cuenta lo bien que había servido. Accedieron a la petición y ordenaron devolvérselos.[39]

Normas para la celebración del Corpus

El acta del 7 de agosto de 1535, donde se establecen las normas que habían de practicarse en la festividad y procesión del Corpus, al objeto de evitar desórdenes e irreverencias impropias de la fiesta, nos habla del órgano portátil que había de llevarse en la procesión y de los niños o seises que habían de cantar y bailar en ella, punto este último de interés, que indica estaba ya organizado el coro de seises, probablemente formado por los acólitos y otros niños al servicio de la Catedral.

«Comenzarán los cantores — dice textualmente el acta — con un himno o de *Pange lingua* o de *Sacris Solenmis*, a canto de órgano y dirán un verso, y el órgano, que irá junto a los cantores, responderá con otro y la clerecía dirá otro a canto llano, hasta acabar el himno,

37. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 60.
38. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 60v.
39. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 78v.

y luego los niños cantarán y bailarán en el lugar donde les tomare el fin del himno que se acabare y no en otra parte, y no han de parar mientras cantaren y bailaren, mas cantando y bailando irán al paso de la procesión. Acabando los niños su canto comenzarán los cantores o el órgano otro himno por el orden sobredicho, y así lo harán hasta tornar a esta Santa Iglesia.»

Complemento de lo expresado son otras disposiciones que dio el Cabildo, cuyo resumen es el siguiente : Unánimes en la consideración del desorden que se había introducido en dicha procesión los años pretéritos y que la experiencia demostraba era por los placeres y juegos de que se abusaba, que muchas personas se resfriaban en la devoción que debían llevar acompañando la procesión, que la religión que debían manifestar en este día la convertían en muchas vanidades mundanas, y viendo también que la clerecía iba muy desordenada por causa de dichos juegos, a lo que se unía el cansancio y trabajo intolerable con la dilación y tardanza en tales representaciones, por cuyo motivo los clérigos no podían ir con el orden y atención que debían, cantando los himnos y alabanzas, y por otras muchas causas justas y necesarias que tenían, así el Cabildo como la Justicia y Regimento de la ciudad, determinaron que los juegos que sacarían los oficiales en placer y alabanza de este día saldrían a hacerlos después del mediodía, a la una hora, viniendo primeramente a la Catedral y de aquí harían por su orden todos los juegos por las mismas calles y altares que había ido el SSmo. Sacramento, hasta que tornaran a la Santa Iglesia, y aquí se despidieran. Todo ello sería en solemnidad de este día y de sus vísperas, porque a la mañana era justo que todo el pueblo oyera la misa y acompañara el cuerpo de nuestro Redentor con todo placer espiritual y con devoción y atención.

También dispusieron que de aquí en adelante, para siempre, en esta ciudad se guardara el día de Corpus con el orden siguiente : «Que la procesión del SSmo. Sacramento saliera de la Santa Iglesia a las siete horas del día, acompañada del pueblo, solamente con cruces y pendones de los oficios y cofradías, todos por su orden y antigüedad, de dos en dos, como era costumbre, con sus velas encendidas delante de las cruces, sin que se entremetieran andas ningunas, ni danzas, ni juegos, ni otra persona alguna, más que aquellos que llevasen cetros rigiendo la procesión, y todos fueran en la procesión con todo silencio y en mucha paz y amor, y no se diera lugar a que hubiera comidas, ni bebidas en la dicha procesión».[40]

Nos vemos forzados a dar otro salto cronológico en la exposición, pues hasta 1541 las actas silencian las notas que pudieran ser de utilidad a nuestro intento.

40. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 160v.

Prohibición a los cantores

Por ciertas irregularidades en que venían incurriendo los cantores de la Catedral yendo a cantar fuera de la misma, donde quiera que eran llamados, dispuso el Cabildo, en 31 de agosto de 1541, que ninguno de dichos cantores saliese a cantar a parte alguna, con premio o sin él, pues ya ganaban su salario en la Santa Iglesia, y tan sólo irían donde el Cabildo fuera a hacer algunos oficios, fiestas o memorias, so pena de un ducado por la primera vez y en la segunda fuera despedido in perpetuum.[41]

Si juzgamos los hechos por las penas establecidas, debemos confesar que se trataba de abusos graves, quizá en detrimento de su misión dentro de la Catedral, y sobre todo reiterados, a los que se unían las desobediencias frecuentes y formales en el incumplimiento de lo mandado, según se afirma, en ocasiones precedentes y confirma el acta al redactar la sesión de 26 de noviembre de 1541, en que reconsideran el problema.

En este día, dejando en vigor el contenido del acta anterior, hacen alguna excepción, con seguridad a petición de los interesados, «porque los cantores tienen devoción en los miércoles de cada semana de hacer decir una misa a Ntra. Sra. de la Concepción en la parroquia de esta Santa Iglesia», accedieron a concederles licencia para cantar dicha misa, y asimismo pudieran cantar en el Hospital de Santo Tomé, que fundó y donó García de Hinestrosa, en las primeras vísperas y misa, y en el Hospital de la Caridad, el día de Santa Catalina, porque los dichos hospitales estaban dentro de la parroquia de Santa María, y a la vez pudieran cantar en la fiesta y exequias que los catalanes hacían en la capilla de Nuestra Señora de la Merced y en el octavario de la Natividad de la Santísima Virgen.[42]

Todavía registramos en 1541, a 2 de diciembre, otra nota que declara la mucha falta que había en la Catedral de libros para cantar canto de órgano. Decidieron esperar hasta la llegada del señor Obispo, Fr. Bernardo Manrique, que se hallaba ausente, y encargaron el asunto al canónigo Sebastián de Zurita y a Diego Fernández, maestro de capilla, para que indagaran si Fernando Comberano tendría habilidad y ciencia suficiente para puntar algunos motetes, y en caso afirmativo, que los puntase y se le diere su retribución, porque era pobre.[43]

41. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 258.

42. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 266v. — El *Hospital de Santo Tomé* fue fundado por Diego García de Hinestrosa, regidor de la ciudad, por su testamento del día 5 de agosto de 1500, para el que dejó todas sus rentas y posesiones, inaugurándose el 13 de julio de 1507. Aún se conserva frente a la fachada isabelina de la puerta principal de la iglesia del Sagrario.

El *Hospital de la Caridad*, con el título de Santa Catalina mártir, se fundó, en 1488, en una casa junto al mesón de Vélez, merced a la generosidad del prebendado don Bartolomé de Baena y otras personas que aportaron cuantiosas limosnas para la curación de los pobres enfermos, entre ellas don Pedro de Toledo, primer obispo de la ciudad.

43. *Actas capitulares*, núm. 7, fol. 368.

Francisco Ramírez, maestro de los mozos de coro

Ya hemos visto en 1535 cómo el Cabildo daba facultad al maestro de capilla *Diego Fernández* para que en su lugar pudiera nombrar a *Francisco Ramírez* y le sustituyera en el oficio de enseñar canto de órgano a los mozos de coro y a otras personas que deseasen aprenderlo. No sabemos ciertamente si en efecto fue el sustituto del maestro o siguió éste desempeñando el cargo, pues las actas no lo especifican, pero es cierto que en 1543 Francisco Ramírez ejercía la ocupación en la enseñanza de cantar canto llano a los mozos de la Catedral. Así lo declara el acta de este año en 1 de junio.

En este día reciben los capitulares una petición del interesado suplicando aumento de salario, pues el que se le daba era escaso; había trabajado en hacer algunas cosas que se habían cantado en la procesión del Corpus, y el señor Obispo mandó a su contador le diesen 2.000 maravedís. Resolvieron librar en su favor otros 2.000, procedentes de las dos canongías de los mozos de coro.[44]

Por conducto del canónigo Sebastián de Zurita los capitulares, en 26 de junio del año 1543, mandaron comunicara al sochantre Gonzalo Mejía el orden que había de tener, el tono y el compás que debía llevar en todas las cosas que se cantaban, y ello es una prueba más del interés y diligencia del Cabildo para que los cánticos se ejecutaran con perfección.[45]

El cantor Francisco Ramírez, que seguía en el cargo de enseñar a cantar a los mozos de coro, presentó, en 28 de enero de 1545, una reclamación respetuosa, en la que exponía cómo el inquisidor le había ordenado no fuera a la iglesia con sobrepelliz por tiempo de un mes, que había perdido por este motivo dos ducados de salario y no había tenido culpa en la ausencia, y en atención a su pobreza les suplicaba se los mandasen librar. Acto seguido se los devolvieron.[46]

Permiso al organista

Por tener precisión de ausentarse a Granada el organista *Hernán López*, a ciertos asuntos que le cuplían, le concedieron licencia, en 28 de enero de 1545, durante los días que hubiere menester, siempre que dejara persona en su lugar que tañese los órganos todo el tiempo que estuviese ausente, debiendo regresar lo antes posible, sobre lo cual cargaron su conciencia.[47]

44. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 11v.
45. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 17.
46. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 87v.
47. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 88.

Estas sustituciones no debían ser del agrado de los capitulares, tal vez por la incompetencia y falta de habilidad en el suplente, porque en la sesión del 26 de octubre de 1545 acordaron que en los Estatutos del maestro de capilla y del organista se añadiera : «Que cuando alguno de ellos hubiere de poner persona para hacer por ellos el oficio a que son obligados, sobre la suficiencia de tal sustituto se consulte con el prelado, si estuviere presente, y con el Cabildo; y si el prelado estuviere ausente, se consulte con su provisor y con el Cabildo, para que, con el parecer de todos, se ponga dicho sustituto».[48]

Ciertas corruptelas u omisiones hechas por el sochantre y los cantores trataron de remediarlas, pues el día 26 de mayo de 1546 encargaron que, tanto uno como los otros, «no acortaran punto alguno de los que estaban puntados que se canten, porque parecía muy mal y se perturbaba el coro, sino que se cantasen todos como estaban puntados».[49]

Había entre los mozos de coro quienes asistían a algunas capillas de la Santa Iglesia y ejercían de sacristanes en ellas, pero era en detrimento del servicio del coro, por eso en 10 de julio de 1546 mandaron avisar a dichos mozos dejasen las sacristías por la mucha falta que hacían para el canto coral, y si no que se buscasen otros por el provisor para suplirlos en el coro.[50]

Los seises o cantorcicos de la Catedral

No sabemos los efectos que produjo el mandato del acta anterior, pero en 28 de febrero de 1547, reunidos en sesión los capitulares, conversaron por extenso acerca de la urgencia de buscar seis mozos de coro que sirvieran de cantorcicos en la Santa Iglesia. El señor Obispo, que se hallaba presente, como más interesado del bien de su sede, prometió, en el caso que se hallase persona que se encargase de tenerlos en su casa y bajo su custodia, dar de ayuda a su mantenimiento 20 fanegas de trigo de su propia renta cada año, y mandaría que asimismo la fábrica contribuyese al propio fin con otros 20.000 maravedís,[51] y en 21 de mayo de 1547 rogaron a don Sebastián de Zurita que, si vinieren los muchachos, los tuviera en su casa durante seis meses, hasta que el Cabildo encontrara casa donde alojarlos.[52]

Probablemente no se cubrieron las plazas de los niños cantores, como hubiera sido su deseo, porque en 10 de septiembre de 1548 ordenaron al canónigo Pedro Fernández de

48. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 111.
49. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 150.
50. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 154v.
51. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 188.
52. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 189.

la Chica hiciese traer tres muchachos cantorcicos que, según informes, había en Jaén, para cantar en el coro, que los gastos de su traslado los costearía el Cabildo y que, si venían y cantasen, se le señalarían salarios competentes.[53]

La nota final de 1548 corresponde al 12 de diciembre. Aparece Hernán López, él como organista, y en nombre de su hermano, como maestro de capilla, quienes informaron que no había cantor tiple en la capilla catedralicia y recomendaban a Sampayo, que ya había pertenecido a ella y se había marchado.

Vacante del maestro de capilla

Como hasta aquí el texto de las actas ha sido lacónico en extremo y en otros casos hallamos mutilaciones en sus folios, no permiten seguir paso a paso los hechos. Estos son los motivos de las omisiones que forzosamente se han de advertir en la exposición de las notas, y así pasamos a 1551. En adelante son más extensas y detalladas en general, facilitando de esta forma la amplitud de los datos, aunque a veces también se acusan inoportunas lagunas.

En 25 de octubre de dicho año trataron los capitulares del orden que se había de tener en el examen y oposición de cuantos habían venido a oponerse a la vacante de maestro de capilla, que hasta el momento desempeñaba Diego Fernández, según las noticias que tenemos. Para mejor acierto en el problema dispusieron que el señor Obispo con los canónigos Sebastián de Zurita y el doctor Pedro Zumel, que tanto se había de distinguir después en el Concilio de Trento, estudiaran el orden más adecuado en los exámenes y cuyas determinaciones se guardaran y cumplieran en adelante,[54] como asimismo trataron quién había de pagar las costas y de dónde se sacarían los gastos hechos en la ración vacante de maestro de capilla, para que, dándose la solución conveniente, se supiera en sucesivas oposiciones, así lo tocante al maestro de capilla como del organista. Para ello encomendaron el asunto a otros dos canónigos y resolvieran en la misma forma.[55]

El sevillano Cristóbal de Morales en Málaga

No concretan más las actas, ni hablan de la posesión, ni consignan los nombres de los concursantes a la plaza; pero el hecho cierto es que obtuvo el cargo el ilustre maestro

53. *Actas capitulares*, núm. 8, fol. 245.
54. *Actas capitulares*, núm. 9, fol. 68v.
55. *Actas capitulares*, núm. 9, fol. 69v.

y compositor sevillano *Cristóbal de Morales,* pues ya en 23 de diciembre de 1551 dieron licencia y facultad los capitulares «al racionero Alonso de la Peña, para que pudiera traspasar y traspasase la casa que tiene el Cabildo por su vida en el racionero Cristóbal de Morales, maestro de capilla, como ambos lo pidieron en este cabildo».[56]

Muerte del organista Hernán López

Cubierta la plaza precedente, el acta del 3 de febrero de 1552 revela que el organista había fallecido, y trataron sobre el tema de los opositores a esta ración, comisionando al señor Deán y a Cristóbal de Morales, maestro de capilla, para que uno y otro determinaran lo que fuera más conducente en el modo y en la forma de dicho examen.

Opositores a la ración del órgano

En la misma sesión acordaron que el día 5 de febrero fuese el primero de los exámenes y que tañesen los dos opositores presentados — *Jerónimo Núñez* y *Juan Doiz* — los cuatro salmos de vísperas alternativamente, es decir, el primer salmo Núñez y el segundo Doiz, todo en un tono, y los restantes por el mismo orden, cantando un mozo de coro con el órgano. Además mandaron que Juan Doiz tañese el Himno y Jerónimo Núñez el Magnificat, y el sábado, día siguiente, por la mañana, Doiz tocase la misa de Nuestra Señora y Núñez la del día, y por la tarde Juan Doiz el primer salmo de vísperas y Jerónimo Núñez el Magnificat. Acabadas las vísperas, dentro de coro, tocasen también ambos opositores sobre un libro de canto de órgano, en la página por donde se abriese, y así lo hicieron y cumplieron.[57]

Cumplidos todos los requisitos, que las actas no especifican, sí declaran que, en 5 de mayo de 1552, «se hizo la presentación ante el Cabildo, de una nueva provisión de su Majestad y de una colación de la ración de organista, que antes poseyera Hernán López, hecha por su señoría al venerable don Juan Doiz, organista y músico, presbítero, natural de Navarra, y se le dio la posesión con cargo de tañer los órganos en todos aquellos días que por el Estatuto está mandado, el cual derramó ciertas monedas e hizo otros actos a la dicha posesión pertenecientes, la cual tomó sin contradicción de persona alguna».[58]

56. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 77.
57. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 83.
58. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 87.

De conformidad con las disposiciones del Estatuto los capitulares, en 13 de julio de 1552, a petición del maestro de capilla Cristóbal de Morales, le dieron licencia para ausentarse a su tierra.[59]

En 29 de mayo de 1553 trataron si debían remitir las penas impuestas, tanto al maestro de capilla Morales como a los cantores, por las faltas cometidas en la procesión del día de San Juan ante Portam Latinam,[60] y resolvieron en 14 de junio de 1555 le fueran remitidas, pues en tal remisión, según dijo el arcediano, se complacía y servía al señor Obispo.[61]

Vacante del maestro de capilla

En el acta del día 7 de octubre de 1553 se anuncia la vacante de la ración del maestro de capilla Cristóbal de Morales. Nada afirman en concreto si el ilustre maestro y compositor renunció a su plaza para retirarse a su patria natal o si había muerto, después de dirigir la capilla musical malagueña por tiempo de tres años, pero en la fecha indicada mandaron enviar edictos con el anuncio de la vacante tan solo a Valladolid, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada, y no a otra parte alguna ni ciudad.[62]

A pesar de las disposiciones antecedentes, el 6 de noviembre de 1553, con Cédula de su Majestad, ordenaron poner nuevos edictos para que se mandaran a varias ciudades y a las universidades de Salamanca y Alcalá y fuera su término por otros dos meses, conforme a la licencia real.[63]

Concursantes a la plaza

Ya en 7 de febrero de 1554 hicieron comparecer a los opositores, que eran los siguientes : *Gonzalo Cano, Juan Navarro, Luis de Cózar, Francisco Guerrero, Gonzalo Doiz,* el cual desistió de la oposición, y *Luis de Cózar,* racionero de Granada, los cuales habían de cantar por el orden inserto.

En el examen «cada uno había de cantar sobre canto llano, cual saliere, abriendo un libro de coro, donde había de ser el examen, y después cantasen la compostura que cada uno trajese hecha sobre la letra que se le diese, que traiga compuesta y a tres voces, y sobre el duo de la una voz se ha de echar una voz de contrapunto, luego una voz sobre el mismo

59. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 104.
60. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 149.
61. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 152.
62. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 167.
63. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 177.

duo, después echar una voz sobre el tres, y que cada día se haga y cante con los cantores que cada uno quisiere, lo cual tuvieron por bueno los dichos cantores y opositores, y se les dio la letra para componer a cada uno la tarde anterior y duró el examen cinco días».[64]

Elección del maestro Francisco Guerrero

El día 13 de febrero de 1554 se procedió a la votación de los opositores, con el siguiente resultado : Francisco Guerrero obtuvo 10 votos, Luis de Cózar, el mozo, 6, y el racionero de Granada Luis de Cózar, 2, de 13 votantes, de modo que salió elegido por primer maestro de capilla *Francisco Guerrero.* Repitieron la votación para el nombramiento del segundo, y salió electo Luis de Cózar, maestro de la iglesia de Granada, con 13 votos; el racionero granadino Luis de Cózar tuvo 4, y Gonzalo Cano, residente en Jaén, tan solo uno. Por tanto, los nombres enviados a su Majestad fueron Francisco Guerrero y Luis de Cózar, maestro de capilla de Granada, aquél como primero y éste como segundo.[65]

El acta del 2 de abril de 1554 afirma que la ración de maestro de capilla estaba vacante por la muerte de Cristóbal de Morales, y después de la oposición se le dio a Francisco Guerrero, clérigo de la diócesis de Sevilla, el cual, presente al acto, pidió se le diese la posesión real, actual y corporal de dicha ración. Seguidamente se le tomó juramento, y dos canónigos le sentaron en una silla del coro de racioneros, leyó en un libro, derramó ciertas monedas y practicó otros actos pertenecientes a la posesión, la cual tomó pacíficamente sin contradicción alguna.[66]

Renuncia a su cargo Francisco Guerrero

A penas concluída la oposición anterior, y a los pocos días de la toma de posesión, el maestro Francisco Guerrero renunció a la plaza de maestro de capilla, pues ya en 19 de abril de 1554, dice el acta de este día, «por ausencia y dejación de Francisco Guerrero vacó la ración de maestro de capilla, por lo cual mandaron poner edictos para Sevilla, Córdoba, Jaén, Granada, Toledo, Valladolid, Salamanca, Ávila, Plasencia, León, Burgos, Sigüenza, Zamora, Cuenca y Málaga.[67]

64. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 191.
65. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 192.v
66. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 198v.
67. *Actas capitulares,* núm. 9, fol. 202.

Opositores a la ración

Dos meses después, en 25 de junio, registra el acta que el día precedente, domingo, fiesta de San Juan, se habían terminado los ejercicios del examen de los opositores a la ración de maestro de capilla, y que, conforme a la provisión de su Majestad, no se podía hacer elección hasta saber la legitimidad y limpieza de los concursantes.

Fueron llamados uno por uno y se les dieron a los tres opositores *Ordóñez* (cuyo nombre se omite) *Juan Cepa* y *Francisco Ravaneda*, 10 ducados, y a los otros tres (*Rodrigo de Cevallos, Gonzalo Cano* y *Melchor Gálvez*) le entregaron 5 a cada uno, pues éstos habían venido de más cerca, todo a cuenta de la fábrica. El señor Obispo llamó de nuevo a los opositores y les advirtió cómo por algunas causas no se había podido hacer inmediatamente la elección de los dos que habían de ir nombrados a la Corte, para que su Majestad hiciera merced de la ración al que más fuere servido, y que tendrían cuidado de enviar a llamar al que viniese señalado por racionero, hasta tanto que podían ausentarse donde quisieran.[68]

No sabemos las causas a que obedeció la tardanza de los capitulares en hacer la votación, porque hasta el 7 de noviembre no se juntaron a cabildo con este fin.

En este día, presididos por el prelado, juntos y reunidos, determinaron votar por uno sólo la primera vez, para que, el que consiguiere mayor número de votos, fuere el primero. Figuran en la lista todos los citados anteriormente, excepto Ordóñez; así, pues, votaron todos, y verificado el escrutinio, de 17 votos, obtuvo *Juan Cepa* 14, y 3 *Rodrigo de Cevallos*, quedando elegido primer maestro de capilla por gran mayoría Juan Cepa. En la segunda votación para elegir segundo maestro de capilla resultó con 11 sufragios Rodrigo de Cevallos y con 6 Melchor Gálvez.[69]

Toma posesión Juan Cepa, maestro de capilla

Por fin, en 24 de diciembre de 1554, se reunieron para dar posesión de la ración de maestro de capilla a Juan Cepa, que, como sabemos, estaba vacante por renuncia de Francisco Guerrero, su último poseedor. Ante el Cabildo compareció el elegido y presentó la provisión hecha por Su Majestad y la colación del señor Obispo, en virtud de las cuales les suplicaba a los capitulares le diesen la posesión. Leídos los documentos real y episcopal, todos declararon que los obedecían y mandaron dar a Juan Cepa la posesión de su ra-

68. *Actas capitulares*, núm. 9, fol. 220.
69. *Actas capitulares*, núm. 9, fol. 230^{v} y ^{v}.

ción, luego que jurase cumplir los Estatutos. Sobre un misal juró, hincado de rodillas; tomó asiento en una de las sillas del coro, acompañado de un capitular, leyó en un libro, derramó cierta cantidad de dinero y practicó otros actos acostumbrados, y tomó posesión de su plaza, como maestro de capilla, sin contradicción alguna.[70]

Peticiones de Francisco Ramírez

Del año 1555 tenemos muy pocas noticias que registrar; tan sólo la que apunta el acta del día 9 de enero, que es una petición de Francisco Ramírez, maestro de los mozos de coro, en que pedía : 1.° Que por lo mucho que había servido a esta iglesia y que era ya muy viejo y no podía ver de lejos en el facistol, le diesen licencia para no cantar, sino cuando tuviese falta de contrabajos o de maestro de capilla; y 2.°, que se le diese algún aguinaldo en recompensa de los días que había servido de maestro de capilla. Acordaron, pesando las justas causas alegadas por el interesado, darle 3.000 maravedís de aguinaldo y, en cuanto a cantar en el facistol, le relevaban del canto, cuando no estuviese para cantar,[71] y finalmente, otra del 16 de octubre de 1555, por la que dan licencia al maestro de capilla, para que pudiera hacer las chanzonetas, que eran sin duda para la fiesta de la Concepción, y poder proveerlas con quince días de anticipación, como afirmaba Francisco Ramírez.[72]

Hasta la fecha no se menciona en las actas noticia alguna referente a tales chanzonetas, aunque tenemos la impresión que venían haciéndose en tiempos pretéritos, y la autoridad de Francisco Ramírez, conocedor experto, por sus muchos años de servicio en la Catedral, de las costumbres y tradiciones antes expresadas, lo confirma.

Las chanzonetas

Estas coplas y canciones poéticas, ligeras y festivas, que solían tenerse en las principales fiestas como Navidad, Circuncisión, Epifanía, Corpus y el día de la Inmaculada, estaban escritas por afamados poetas,[73] a quienes con anticipación se las encomendaban, mientras que la partitura era obra del maestro de capilla. La letra de estas composiciones

70. *Actas capitulares*, núm. 9, fol. 235.
71. *Actas capitulares*, núm. 10, fol. 2.
72. *Actas capitulares*, núm. 10, fol. 23v.
73. Como ocurrió en 1587, en que se pagaron al rondeño Vicente Espinel, 2.250 maravedis por las letras que compuso para el día de Corpus y su octava. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 346.

aludía al misterio que se celebraba, con el propósito de aleccionar al pueblo devoto y recrear el espíritu de los fieles, pues era sin duda un medio muy útil para que todos cuantos tomaban parte, como cantores o simplemente como espectadores, se elevaran a la reflexión y al conocimiento del misterio que se solemnizaba.

Era natural que de no tener gran vigilancia, tanto en la composición de la letra como en la música, los versos y cantos fueran degenerando paulatinamente y en ellos se mezclaran chistes de mal gusto y sátiras impropias del lugar sagrado donde se representaban, que era la Catedral, con otros inconvenientes a la festividad religiosa, provocando en ocasiones graves disgustos y enojosas amarguras. El Cabildo malagueño, consciente de su obligación, velaba porque la letra y la música fueran adecuadas al caso, y manifestaba sumo interés en su religiosidad, aunque no pudiera evitar en casos concretos desplantes de unos y otros. Para remediar estos extremos incongruentes establecieron y mandaron que el maestro de capilla, con anticipación a la festividad en que habían de representar y cantar, presentara la letra de tales chanzonetas para que, examinadas por canónigos competentes en virtud y ciencia, dieran su parecer, aprobándolas o reprobándolas.

Faltan algunos folios en las actas, de tal modo, que desde 1555 hasta primeros de enero de 1561 no podemos seguir anotando datos, que tal vez ofrecieran interés en este punto concreto, pero el contenido de la sesión celebrada el 15 de enero de 1561 revela con meridiana claridad los propósitos del Cabildo, puesto que manda «que el maestro de capilla *guarde la costumbre que se tiene en esta Santa Iglesia,* en que primero se vea la letra de las chanzonetas que se hubieran de cantar la noche de Navidad, en los maitines de los Reyes y la fiesta del Corpus».[74]

Esta laudable costumbre de que habla el acta se venía practicando de tiempo atrás, y es indicio manifiesto y señal inequívoca de las preocupaciones del Cabildo catedralicio, extremando su vigilancia para evitar inconveniencias funestas, tanto más perjudiciales cuanto más sagrado era el lugar donde se representaban y la festividad que se conmemoraba, con detrimento a la vez del recogimiento y devoción que debían inspirar tales cantos y representaciones en el ánimo de los fervorosos asistentes.

Penas al maestro de capilla

Por un acto de indisciplina cometido por el maestro de capilla Juan Cepa públicamente en el coro, el Cabildo se vio precisado a imponerle la pena de tres días, quitándole sus ingresos. Era justo que, tratándose de un racionero cualquiera que fuera su categoría,

74. *Actas capitulares,* núm. 10, fol. 166.

en sitio tan visible donde se juntaban las demás dignidades y beneficiados para cantar las alabanzas litúrgicas y los cantos sagrados, se le impusiera un castigo proporcionado. El maestro Juan Cepa reconoció que había obrado mal y con precipitación y malhumorado, y el día 15 de enero de 1561, miércoles, entró en cabildo a pedir merced y condonación al presidente y capitulares, especificando el acta «que el sábado, día 11 de enero, por ciertos inconvenientes, cerró el libro de canto de órgano y se subió a su silla y no se cantó canto de organo, debiendo cantarse». Ante su actitud, acordaron devolverle los tres días de salario, pero sin levantar la sesión determinaron «que el maestro de capilla, cuando sucediera algún impedimento que le impida cantar canto de órgano, sea obligado en tal caso a acudir al presidente para ver lo que manda sobre ello», y seguidamente ordenaron «que todos los cantores obedezcan al maestro de capilla en todo lo que les mandare, en cuanto a cantar del facistol, so pena que a la tercera vez que lo hagan sea despedido el que lo contrario hiciere».[75]

En cumplimiento de lo ordenado por auto capitular, de que antes que se cantasen las chanzonetas las trajese el maestro de capilla, se presentó éste, en 28 de mayo de 1561, y dijo estaba presto a mostrarlas, si en ello eran servidos, y en la misma sesión mandaron al doctor Pedro Zumel que las examinase y, dado su dictamen, las llevase a su casa el citado maestro.[76]

Prescripciones a los cantores

No sabemos si Francisco Ramírez continuaba al frente de los mozos de coro, cuya última nota de su oficio registramos en 1555. Probablemente por su vejez, había cesado en el cargo de maestro de mozos, y éstos, por falta de vigilancia, abusaban de su libertad. No pasaba inadvertido el hecho al Cabildo, y en la reunión del 17 de septiembre de 1561 trataron de poner remedio «al mal servicio de los cantores y a la deshonestidad que tienen en el coro en las palabras y que había muy grande disolución en ello». Después de las reflexiones pertinentes, mandaron que en adelante asistieran todos los cantores a las lecciones de las tardes, a las horas que el maestro de capilla dispusiere, apercibiéndoles que tuvieran honestidad en sus personas y en sus palabras, estando en coro, bajo la pena que, a la segunda vez que lo hicieran, se les castigaría por ello.[77]

75. *Actas capitulares*, núm. 10, fol. 167.
76. *Actas capitulares*, núm. 10, fol. 185.
77. *Actas capitulares*, núm. 10, fol. 195.

Concesión de las horas a Juan Cepa

El racionero y maestro de capilla Juan Cepa, por la proximidad de las fiestas de Navidad, elevó a los capitulares la petición de que le concedieran los ingresos de las horas canónicas durante los días que emplease en la composición de las chanzonetas, acordando, en 23 de noviembre de 1562, acceder a la súplica desde el primer día de diciembre.[78] Las tenía ya compuestas en 9 de diciembre de 1562, y las presentó al Cabildo para que ordenase elegir quién las viese y examinase, señalando en el acto al doctor Juan Díaz Caravantes para que dictaminase.

Necesidad de cantores

La dificultad mayor para la representación de las chanzonetas provenía, según declaración del propio maestro de capilla, que así lo expuso ante los capitulares, la carencia de cantores que las interpretaran y suplicaba tratasen de subsanar la necesidad con toda urgencia por la proximidad de la fiesta.

Es indudable que el Cabildo anticipadamente tenía exacto conocimiento del corto número de cantores, y ya había mandado llamar a un cantor de Vélez, pues en el mismo día de la sesión dijeron que había llegado, al cual le habían de confiar la misión de tener cuatro seises y hacerse cargo de todos los demás mozos de coro.

Liberalidad del prelado

Consigna también el acta citada que antes de resolverse a otra cosa determinaron entrevistarse con el señor Obispo malagueño Fr. Bernardo Manrique. La visita no fue infructuosa, como veremos. El celoso prelado sabía perfectamente la falta que en el coro de la Catedral había en el servicio de mozos, «por el poco sustento que había para ellos, como por no tener el Cabildo con qué poder sustentarles un maestro, a causa de consumirse y gastar la renta de las dos canongías, que de erección de la Santa Iglesia se instituyeron para mozos de coro y acólitos de ella, en cantores y otros servicios, que en otras iglesias se suplen de la renta de las fábricas de ellas. Ahora, de consentimiento de los señores Deán y Cabildo, y a suplicación e instancia suya, como administrador de la fábrica, por aumento del culto divino y en la mejor manera que de derecho puede y ha lugar, prometió y se obligó

78. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 45.

que, desde el día de San Juan, próximo pasado de este presente año, se dará de la renta de la fábrica de esta Santa Iglesia 40.000 maravedís y tres cahices de trigo, pagados en cada año por el mayordomo de dicha fábrica, con que el Cabildo por su parte cumpla y pague lo que faltare sobre la dicha cantidad en pan o en maraverís, para el sustento de un maestro y cuatro mozos, para que digan los versos y cumplan los otros ministerios eclesiásticos y que no se gasten en otras cosas, y así lo prometieron de lo cumplir y guardar en forma.

El Deán y Cabildo besaron la mano de su señoría por la merced que hacía a la iglesia y así aceptaron en su nombre y se obligaron a cumplir en su nombre y de todos los ausentes lo que era de su parte».[79]

El cantor Blas de Roa, maestro de los seises

Tenemos como cierto que el cantor de Vélez, de quien hace mención una de las actas anteriores, era Blas de Roa. En 16 de diciembre de 1562 trataron los capitulares con él para que se encargase del magisterio de los seises, de los mozos de coro y disponer el orden que habían de tener en su asiento. Las condiciones establecidas fueron las siguientes:

«1.ª Se había de encargar Blas de Roa de tener continuamente cuatro seises de buenas voces, que sirvan en el continuo servicio del coro a todas las horas diurnas y en los maitines que fuesen de primera dignidad y que fuesen cantados.

2.ª Que ha de tener Blas de Roa en su casa a los dichos cuatro seises de buenas voces y no mudados, y les ha de dar de comer, por razón del partido que la iglesia le diere, y su vestuario queda a cargo del Cabildo.

3.ª Que les ha de enseñar su canto, así llano como de órgano, teniendo con ellos continuo ejercicio en las cosas que han de cantar en la iglesia y que de un día a otro las tenga prevenidas, teniendo cuidado de ellos, una semana unos y otra otros para decir los versos del oficio, bajo como alto, de las horas diurnas y en las nocturnas dichas, y asimismo para hacer los versos del Gloria, cuando se dice a canto llano, y el de Nuestra Señora en las procesiones, el segundo de los aniversarios y la primera lección, cuando son los legos, y todas las demás cosas que del ordinario de la iglesia han de cantar los niños, porque en esto no se haga falta, que será de su cargo.

4.ª Que han de acudir los seises, que son cuatro, a la lección del canto de órgano que da el maestro de capilla en la claustra.

5.ª Que ha de ser de cargo de Blas de Roa dar lección cada día que no fuere fiesta en la claustra de canto llano, una hora entera a todos los mozos de coro y ministros de la

79. *Actas capitulares*, núm. 11, fols. 46v y 47.

iglesia, sin por ello llevarles estipendio alguno, más del que aquí se le señalare y la hora ha de ser de una a dos, y demás de sus cuatro seises ha de compeler a los demás mozos de coro que vengan a ella.

6.ª Que ha de tener cuidado de todos los mozos de coro que estén en él con el recogimiento y honestidad necesaria, y los sábados echarles sus semanas de los oficios que han de hacer, y que cada uno cumpla con lo que es obligado, y el que hubiere incorregible avisarlo al sochantre.

7.ª Que lo que se ha de dar para cada uno de los cuatro seises para su comida y lavar la ropa es 4.000 maravedís y nueve fanegas de trigo, que son por todos cuatro 16.000 maravedís y 36 fanegas de trigo, los cuales ha de llevar a prorrata, según el tiempo que los tuviere, que cuando faltare no ha de llevar parte en ellos y el salario que a él se le ha de dar son 25.000 maravedís y una casa en que viva, o 5.000 maravedís para ella, a elección del Cabildo, los cuales maravedís, los que se dan a los cuatro seises, se le han de pagar al dicho Blas de Roa, de cuatro en cuatro meses, al estilo que se paga a los otros cantores, y con estas condiciones el dicho Blas de Roa aceptó el partido y se obligó a cumplir las dichas condiciones de él y su partido. Cobra, se añade, desde el día 5 de este presente mes y se le dieron 12 de permiso para que se fuera y vuelva de asiento, las cuales dichas condiciones y asiento aprobaron y tuvieron por buenas y mandaron que así se guarden».[80]

A los pocos días, para que los seises estuvieran con la debida decencia en el coro y en los oficios liturgicos, mandaron, en 23 de diciembre de 1562, que el mayordomo entregase a cada uno ropas coloradas, sobrepellices y bonetes, dando orden de libramiento para su confección.[81]

En 22 de enero de 1563 el maestro de los seises y mozos de coro, Blas de Roa, adquirió una casa, propiedad del Cabildo, para morar en ella durante su vida o el tiempo que estuviere al servicio del mismo, por la cual pagaría cada año 4.000 maravedís, entregados en dos pagas, por San Juan y Navidad, más 16 gallinas vivas en la fiesta de la Inmaculada Concepción. El inmueble estaba muy próximo a la Catedral, en la calle que va desde la Santa Iglesia al Postigo de los Abades, y en él habían de residir así los seises como su maestro, según lo estipulado en las condiciones arriba insertas.[82]

80. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 48v.
81. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 50v.
82. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 53.

Permiso a Juan Cepa y composición de las chanzonetas de Navidad

El maestro de capilla, Juan Cepa, en 11 de septiembre de 1563, presentó una petición a los capitulares para poner un sustituto, porque tenía que ir a Coín, llamado por el señor Obispo, que en esta fecha residía temporalmente allí. Atendieron la súplica y le concedieron licencia para ausentarse.[83]

Fiel en el cumplimiento de sus obligaciones y atento a las disposiciones capitulares, el citado maestro de capilla, por tener que ocuparse en la composición de las chanzonetas de Navidad, pidió permiso para estar ausente del coro, sin perder sus honorarios en los días que faltare. El Cabildo, en 25 de noviembre de 1563, se la otorgó, haciéndola extensiva a la vez a todos los cantores que él llamare para el fin indicado.[84]

Donación de Francisco Guerrero

En 26 de enero de 1564 recibió el Cabildo una carta de Francisco Guerrero, maestro de capilla en Sevilla, y con ella un libro de música, que liberalmente donaba a la Catedral malagueña para que se cantase. El alborozo de los capitulares, que mantenían con cierta nostalgia el recuerdo de su breve estancia en Málaga, sus oposiciones y el triunfo obtenido en reñidos exámenes ante cinco concursantes expertos y competentes el año 1554, fue de intensa emoción, pues no sólo aceptaron la obra de tan distinguido maestro y compositor, sino que mandaron despachar en el acto una carta para agradecerle la generosidad y buena voluntad con que lo hacía y enviaba.[85]

Chanzonetas del Corpus

Con motivo de la fiesta del Corpus, que estaba ya próxima, el maestro de capilla se presentó en cabildo, el 17 de mayo de 1564, para pedir la gracia de que le concedieran el salario de las horas y poder ocuparse de las chanzonetas de la festividad eucarística. Con la petición suplicaba también que en adelante no fuese obligado a solicitar la licencia tanto en la festividad del Corpus como en las demás en las que se cantaban y representaban dichas

83. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 74.
84. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 80v.
85. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 90v.

chanzonetas. A lo primero accedieron, como de costumbre, los capitulares, y señalaron al doctor Juan Díez para que las examinase; no así a lo segundo, antes bien volvieron a mandar que en cada caso viniera el maestro de capilla, que es o fuere, a pedir licencia al Cabildo y que de otra manera no se le dieran las horas.[86]

Pedro González, sochantre, encargado de los mozos

Por cuanto hemos visto y lo que vamos a exponer, los mozos de coro eran difíciles de gobernar, a pesar de los medios y remedios que para ello había dictado en ocasiones múltiples el Cabildo. En la sesión del día 10 de enero de 1565 se trató largamente «del mal servicio que había de los mozos de coro», porque además de ser pocos, «los que había no tienen sosiego y recogimiento que se debe tener en el coro». Nuevamente quisieron poner remedio, para lo cual encargaron al arcediano de Málaga y al chantre tratasen con el beneficiado Salvador Corso el orden y la forma de «cómo la iglesia sería mejor servida, y pues el suso dicho se ofreció a ello y a buscar mozos grandes, dándoles buen partido». También trataron de quién era obligado de mostrar a los mozos canto llano, y ordenaron que Pedro González, sochantre, de hoy en adelante tuviera cargo y obligación de venir cada día a la claustra de esta iglesia, a la hora acostumbrada, a enseñar a cantar a los mozos de coro y que se le diera de la fábrica el salario que se acostumbraba.

Sigue Blas de Roa maestro de los seises

El cantor Blas de Roa seguía como maestro de los seises; en esta fecha (10-enero) le dan ocho ducados de aguinaldo, dos de ellos para que fuera a Antequera y a otras partes a buscar y procurar niños de buenas voces para que sirvieran de seises en la Catedral.[87]

El propio Blas de Roa, por el excesivo trabajo de tener en su casa a los niños que hacían el oficio de seises, alimentarlos y enseñarlos, expuso al Cabildo su situación precaria, y pidió, por la mucha costa que le hacían y lo poco que para ello se le daba, le aumentasen las consignaciones o al menos le proporcionaran medios suficientes para la manutención de dichos niños. En 4 de julio de 1565 determinaron que, de las dos canongías, se le dieran por esta vez 10 ducados de ayuda en los gastos, advirtiéndole que, en adelante, no trajera niño alguno para cantar y bailar sin licencia del Cabildo, inciso este último que demuestra se había excedido en su misión.[88]

86. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 98v.
87. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 140v.
88. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 176v.

Dispensa de las horas a Juan Cepa

El maestro de capilla Juan Cepa, de conformidad con lo legislado por el Cabildo en ocasiones precedentes, pidió dispensa de las horas para ocuparse en componer las chanzonetas de la próxima Navidad, y en 5 de noviembre de 1565 acordaron concedérselas, desde el tiempo que se acostumbraban a dar y sólo durante los días que empleare, según su conciencia.[89]

En 23 de enero de 1566 trataron de nuevo el problema de la persona a cuyo cargo estaban los mozos de coro y quién era el encargado de enseñarles canto llano. En la sesión de este día nombraron al sochantre que tuviese cuidado de ellos y que se le dieran, de las dos canongías, 6.000 maravedís cada año, y que en adelante se le gratificaría con mayor cantidad si desempeñaba su oficio a gusto y satisfacción del Cabildo.[90]

Propuesta del organista sobre los mozos de coro

Dos años después — 7 de noviembre de 1567 — el organista Juan Doiz presentó a los capitulares la propuesta de que él quería recoger a los mozos de coro en una casa para que estudiasen. Se comprometía a darles de comer y vestir. Rogaba que examinasen los fondos y presupuestos y viesen cuánto podrían dar para dicho fin, sacado lo que se daba a los cantores y seises. Comisionaron a varios miembros del Cabildo para que dictaminasen qué convendría hacer y practicarse, cuánto valían las dos canongías de los cantores y los salarios que se pagaban a los seises, y sus informes los presentasen a la consideración del Cabildo, para que éste determinase lo que debía hacerse.[91]

Cesa Blas de Roa como maestro de los seises

En la fecha anterior había quedado vacante la casa que habitaba Blas de Roa, maestro de los seises, aunque no se especifica el motivo. En 8 de enero de 1568 trataron, entre otros asuntos, si convendría recibir para maestro de los seises a Juan Ruiz, cantor contralto,

89. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 207.
90. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 212.
91. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 260.

al cual habían enviado a llamar Almería. Comisionaron algunos capitulares para solucionar el asunto, con la propuesta de ofrecerle 300 ducados y una capellanía, habiendo oportunidad, y dos o tres camas para los seises, y si aceptaba la oferta, se le librarían 13 ducados de las dos canongías para ayuda a traer su casa, y en caso contrario se le dieran para su camino.[92]

El contenido del acta precedente declara que Blas de Roa había dejado su cargo y magisterio de los seises, posiblemente a causa del excesivo trabajo, de la escasez en la retribución, o por motivos que ignoramos, pero el hecho de querer contratar a Juan Ruiz para el mismo oficio es confirmación cierta que Roa había cesado en su empleo, aunque seguía prestando otros servicios en la Catedral.

Muerte del organista Juan Doiz

No sabemos la fecha en que murió el organista *Juan Doiz*, pero el viernes, 15 de octubre de 1568, reunidos en sesión los componentes del Cabildo, anunciaron que era difunto y trataron de proveer la persona que fuera hábil y suficiente, que tañese el órgano en la vacante de la ración. Nombraron al arcediano de Málaga que se dignase elegirlo y que después, según el tiempo de servicio, se le gratificaría.[93]

Blas de Roa, organista interino

El acta siguiente del 27 de octubre de 1568 concreta que la elección del arcediano había recaído en Juan de Montes, pues se afirma que «el otro día se le encomendó el órgano». A pesar de ello, en esta junta, «por ser viejo y no poder servir muy bien», ordenaron «que por lo servido hasta aquí se le den dos ducados y que se encomiende el órgano a Blas de Roa, para que taña el tiempo que durare la vacante y que al fin se le dará lo que pareciere por su trabajo».[94]

El maestro Palero en Málaga

Vacante la plaza de organista, en 24 de noviembre de 1568 acordaron hablar con el señor Obispo para que diese su parecer, si sería conveniente escribir a *Palero, maestro*

92. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 269.
93. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 279.
94. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 279v.

organista de la Capilla Real de Granada, para que viniese a ser juez en el examen de los opositores que vendrían a la ración del órgano.[95]

Es indudable que tanto el prelado como los capitulares convinieron en que concurriera el citado maestro por juez de la oposición, pues aunque el acta nada afirma, otra posterior, como veremos, habla de su venida.

También omiten si habían sido enviados los edictos convocando la oposición, como es de suponer lo hicieran y remitieran a aquellas ciudades que tenían por costumbre, pero del contenido de las siguientes sabemos habían mandado tales edictos a Palencia, Guadix, Jaén, Granada, Córdoba, Ávila y Toledo, etc.

Opositores a la plaza de organista

Cinco días más tarde, 29 de noviembre de 1568, pareció ante el Cabildo Diego Velasco, cantor, el cual dijo que tenía poder de un clérigo, vecino de Guadix, para oponerse a la ración de organista (ya veremos que es Lorenzo de Valencia), que había sido fraile, y para obtener la plaza había traído un Breve de Su Santidad, del que hacía presentación para que lo viesen y examinasen y que, dándole por bueno, en virtud del poder que tenía, se opondría a dicha ración.[96]

Había llegado a Málaga Fernando Rodríguez, otro de los opositores, racionero de Palencia. En 6 de diciembre de 1568 entró en la sala capitular para declarar que le era necesario hallarse en la iglesia de su procedencia para la Pascua de Navidad, y suplicaba tuviesen por bien mandar examinarle, aunque no era cumplido el tiempo señalado, porque quería regresar cuanto antes. Los capitulares decidieron comunicar la petición al señor Obispo, que en este año era don Francisco Blanco de Salcedo, notable escritor y asistente al Concilio de Trento, para obrar de conformidad con su dictamen.[97]

En 20 de diciembre de 1568 tres de los opositores habían efectuado el día anterior el examen para la ración de organista, sobre lo cual oyeron los capitulares el parecer de *Palero, maestro de órgano de la Capilla Real de Granada, que fue llamado para este asunto en calidad de juez.* Declaró ante todos la habilidad de cada uno y lo que sentía y apreciaba de sus cualidades, añadiendo su dictamen acerca del racionero de Palencia, porque había pasado por Granada y le había examinado. Esto último confirma que la súplica anterior del interesado había sido atendida, en vista de las justas razones que alegaba, y que así

95. *Actas capitulares,* núm. 11, fol. 283.
96. *Actas capitulares,* núm. 11, fol. 284.
97. *Actas capitulares,* núm. 11, fol. 286v.

el prelado como el Cabildo le habían dado facultad de trasladarse a Granada y a la vez conferido autorización a Palero para que le examinara.[98]

Prórroga de los edictos para la ración de organista

Los capitulares no podían estar satisfechos de las oposiciones practicadas, aunque todo sin duda se hizo con la mejor voluntad, pues el hecho de examinarse uno de los opositores en Granada y no ante el tribunal elegido por el Cabildo y la premura de tiempo en que realmente se hallaban los restantes, ocasionó cierta informalidad, no exenta tal vez de protestas respetuosas de unos y de otros, porque en tales oposiciones todos debían pasar por circunstancias iguales y ante un mismo tribunal.

El acta siguiente acusa evidentemente algo de lo sucedido, aunque añade otras razones no menos convincentes para determinar la anulación de lo ejecutado. En 21 de diciembre de 1568, reunidos en sesión, examinaron el caso con nueva madurez de juicio, y el presidente propuso si sería bien o no que se diera más tiempo, se prorrogaran los edictos y términos de la convocatoria y se anunciara con nuevos edictos la ración vacante del organista. Las razones en que se fundaban era «por haber hecho tiempo trabajoso, haberse venido a cumplir el término que estaba señalado en Pascua» y «que algunas buenas piezas de músicos de tecla habrían dejado de venir por no hacer falta en sus iglesias».

Acordaron, conformes igualmente con el criterio del prelado, que se prorrogasen los edictos y volvieran a ponerse otros nuevos con término de sesenta días, que comenzarían a correr y contarse desde el 1.° de enero de 1569.[99]

Examen de los opositores

Finalizado el plazo establecido y convocado el cabildo el 15 de marzo de 1569, examinaron diferentes asuntos relacionados con la oposición a la plaza de organista, cuyos opositores en esta fecha habían verificado el examen, sobre la suficiencia de cada uno, así de tecla como de latinidad y edad, teniendo presente que dentro de un año, después de hecha la colación, se había de ordenar de presbítero, el que fuese proveído, no siendo presbítero, y asimismo el Breve de Su Santidad que tenía Lorenzo de Valencia, que había sido fraile jerónimo, si era bastante dispensación para poder ser admitido a dicha ración y proveído en ella.

98. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 297v.
99. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 294v.

Después de tratar los problemas apuntados y haber conferido con el señor Obispo acerca de estos casos, nombraron una comisión integrada por el tesorero Alfonso de Torres, el arcediano de Vélez don Jorge Padilla, el doctor Juan Díez y el doctor Jorge Zambrana, para que, juntos con el provisor y letrado, estudiaran con detención los diversos puntos y dieran su parecer, concretando especialmente su atención si la dispensación del opositor Lorenzo de Valencia era bastante o no para obtener la ración a que aspiraba, y determinasen si *Juan Ruiz de la Barrera, Gonzalo Gutiérrez, Luis de Ballesteros* y *Miguel Bosque,* los restantes concursantes, si por no tener edad y habilidad en latín para poder ser nombrados presbíteros dentro de un año, tenían derecho a dicha plaza, ni podían ser nombrados para ella.[100]

Nueva prórroga de los edictos

En la sesión siguiente del 21 de marzo de 1569 fueron leídos los votos y pareceres de la comisión y del letrado acerca de los puntos de que se examinaron los opositores, como de los demás que se le encomendaron. El resultado del dictamen lo ocultan las actas, pero debía de haber dificultades por la ignorancia del latín en la mayoría, y el caso pasó a la jurisdicción del señor Obispo, pues seguidamente añade : Por cuanto su señoría, como prelado, preguntó a los cuatro opositores, que no eran sacerdotes (Juan Ruiz de la Barrera, Gonzalo Rodríguez, Luis de Ballesteros y Miguel del Bosque), qué edad tenían y si sabían latín, los cuales, después de manifestar la edad, dijeron que no sabían latín, y los remitió a su provisor para que los examinase e informara al Cabildo de la suficiencia de latinidad que poseía cada uno. Antes de concluir la sesión trataron si la elección y nombramiento se debía verificar inmediatamente o diferirla cierto tiempo, opinando la mayoría que se prorrogase por todo el mes de abril próximo «en que podían venir algunos otros opositores».[101]

Al día siguiente, 22 de marzo de 1569, el provisor informó del mandato episcopal en relación al examen de latín de los opositores,a los cuales, en su presencia, declaró sus propósitos. Interrogados uno por uno *Gonzalo Ruiz* (antes transcribían Rodríguez y hasta Gutiérrez) el de Granada, declaró que no lo había estudiado; *Juan Ruiz de la Barrera* informó que había comenzado a estudiar, pero lo tenía olvidado y que, para no decir nada, no había necesidad de examinarlo; *Luis de Ballesteros,* el de Jaén, dijo que, cuando viniese a presentar el título de corona, entonces lo examinarían, y se fue sin presentar el título, ni volver a sufrir el examen, y *Miguel Bosque,* el de Toledo, manifestó había comenzado el estudio, pero poco a poco lo había olvidado, por haber ocupado el tiempo en la música, y dándole

100. *Actas capitulares,* núm. 11, fol. 296.
101. *Actas capitulares,* núm. 11, fol. 297v.

una lección del breviario para prueba, leyó razonablemente, excepto algunos acentos. Era de veintidós años.[102]

El organista de Granada, Palero

El organista de la Capilla Real de Granada se encontraba en Málaga, ciertamente con la misión de ser juez en las oposiciones mencionadas, pero el día 2 de abril de 1569 expuso ante el Cabildo que deseaba venir a Castilla a comunicar con sus progenitores, por cuyo motivo aplazaron de nuevo el término para oponerse a la ración por todo el mes de mayo a cuantos la pretendieran.[103]

Laboriosas en extremo resultaban dichas oposiciones, pues tardaron más de un año en dar con la solución para la provisión de la vacante, con perjuicio de los concursantes, apartados largo tiempo de sus respectivas iglesias y con gastos excesivos en la prolongada estancia en la ciudad de Málaga. Todavía en 15 de abril de 1569 platicaron los capitulares sobre el examen de Juan Ruiz de la Barrera y determinaron notificarle que se alejara y fuera a su tierra y que su admisión la meditarían más despacio, pero que se le guardarían todos sus derechos y justicia.[104]

Nuevos opositores y elección de organista

En el tiempo transcurrido y las varias prolongaciones que, como hemos visto, habían dispuesto los capitulares para que pudieran acudir a la oposición nuevos aspirantes a la plaza de organista, obtuvo el fin propuesto. El acta del 20 de mayo de 1569 consigna la presencia de otros opositores, no citados antes, ya examinados en esta fecha, cuya lista es la siguiente : *Fernando Rodríguez*, racionero de Palencia; *Alfonso Papalvo*, natural de Usagre (Badajoz); *Lorenzo de Valencia*, organista de Guadix; *Juan Ruiz de la Barrera*, natural de Córdoba, y *Bernabé del Águila*, racionero de Ávila.

Puesto a votación secreta y verificado el escrutinio fue nombrado por 15 votos Bernabé del Águila, como primer organista, y Lorenzo de Valencia tan sólo obtuvo 2 votos.

En la segunda votación salió electo Juan Ruiz de la Barrera con 8 votos, Fernando Rodríguez con 6 y Lorenzo de Valencia con 3. Una tercera votación para elegir segundo organista entre Juan Ruiz y Fernando Rodríguez, de los 17 votos obtuvo éste 9 bolas blancas y aquél 8, de modo que salió por segundo organista Fernando Rodríguez.[105]

102. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 298.
103. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 299.
104. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 300.
105. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 301.

Finalizada la elección como queda expuesto, el 16 de noviembre de 1569 dieron los capitulares comisión a los señores Caravantes y Zambrana, para que con el prelado vieran y examinaran la información de Bernabé del Águila, nuevamente proveído en la ración de órgano.[106]

Toma posesión el organista

La información de legitimidad y limpieza debía de estar en regla y no ofreció dificultades para recibir canónicamente la posesión de la plaza; así, pues, en 14 de diciembre del año 1569, por un poder que el canónigo Diego Vázquez dijo que tenía de Bernabé del Águila, requería a los capitulares le mandasen dar la posesión, según y como en la presentación de Su Majestad y colación de su señoría el Obispo lo mandaban,[107] las cuales, obedeciéndolas con el acatamiento debido y habiéndolas visto y entendido y constando de la limpieza de la genealogía del susodicho, dijeron «que estaban prestos a las cumplir, y en su cumplimiento el señor arcediano tomó a dicho canónigo en el dicho nombre el juramento, que se suele tomar a los que entran por nuevos beneficiados en la Santa Iglesia, sobre un libro misal, el cual canónigo juró que así lo cumpliría y guardaría en el dicho nombre, y le dieron la posesión, sentándole en la última silla de los racioneros, y en señal de posesión leyó en un libro, derramó ciertas monedas y practicó otros actos de posesión».[108]

Renuncia a la ración el organista

Muy poco duró la satisfacción de los capitulares después de tan costosas y laboriosas oposiciones, pues el 1.° de febrero de 1570 recibieron una carta, con otra que venía para el señor Obispo, de Bernabé del Águila, y decía «que por justas razones y causas que le mueven a ello desiste y despide y aparta de dicha ración y que sus mercedes la provean».[109]

Edictos de la vacante

Vacante otra vez la plaza por renuncia del organista abulense, acordó el Cabildo, en 21 de junio de 1570, poner edictos para la provisión del órgano, con término desde esta fecha al 15 de septiembre.[110]

106. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 302.
107. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 317.
108. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 320v.
109. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 325.
110. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 338.

Los primeros concursantes

Cumplido el tiempo marcado por los edictos, en la sesión del 16 de septiembre del año 1570 el presidente declaró que tan sólo dos opositores la solicitaban : *Juan Ruiz*, vecino de Córdoba, y *Lorenzo de Valencia*, organista de Guadix, pero que éste no había venido. A la vista de tan corto número de concursantes, ya conocidos de la oposición precedente, dispusieron comunicar el hecho al señor Obispo, para que se prorrogasen por más término los edictos y por el tiempo que le pareciera, a condición de que todos cuantos solicitaran y se opusieran a la ración, así los examinados hasta el presente como los que de nuevo se opusieran, se examinaran todos juntos.[111]

El día 1.° de diciembre de 1570 otorgaron licencia a Juan Cepa, maestro de capilla, para que se ocupase en hacer y proveer las chanzonetas de Navidad, pero ganando su salario las horas que faltare con ese fin.[112]

Reunidos los capitulares el 21 de enero de 1571, se suscitó la cuestión del mucho número de mozos de coro que había el presente y del poco servicio que prestaban. Mandaron que para los versos y altar, coro y misas rezadas hubiera tan sólo dieciocho de los más hábiles.[113]

Nuevos edictos para la plaza de organista

Transcurrido el plazo señalado para la nueva provisión de organista, puesto que no habían venido opositores a solicitar la plaza, tomaron el acuerdo de exponerlo a su señoría, al objeto de poner nuevos edictos, si así era su parecer. Coincidentes en el mismo criterio el prelado y Cabildo determinaron enviar a distintas ciudades otros edictos con término hasta el 15 de mayo, y por cuanto Lorenzo de Valencia había venido por la convocatoria anterior le daban y dieron por opuesto y examinado de todo.[114]

El maestro de capilla Juan Cepa, ante la proximidad de la fiesta del Corpus, se presentó en el cabildo el 16 de mayo de 1571, en solicitud de que se le mandasen pagar las horas el tiempo que emplease en la composición y preparación de las chanzonetas de día tan señalado. Como de costumbre, accedieron gustosos a la súplica.[115]

111. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 351.
112. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 364v.
113. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 373.
114. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 378v.
115. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 384.

Provisión del cargo de organista

La provisión del oficio de organista constituía de tiempo atrás una preocupación latente en el ánimo de los capitulares que, reunidos el 30 de mayo de 1571, volvieron a tratar del asunto, ya en vías de solución. Declararon que había sido examinado *Jerónimo Núñez*[116] y hablaron con el señor Obispo si debía prorrogar o no el término.

Las irregularidades que venimos notando en esta provisión de organista y las demoras que forzosamente perjudicaban a los opositores debieron de inclinar el criterio episcopal, y tal vez el de los capitulares, para disponer de común acuerdo que no se alargaran más, pues mientras se recibían los convocados a última hora, se ausentaban aquellos que llegaron al primer anuncio de los edictos, como debió ocurrir con Juan Ruiz, que ya no se registra su nombre ni figura en la lista de los presentados en la hora postrera.

Ninguna otra noticia facilitan las actas sobre los exámenes. La del 25 de junio del año 1571 versa sobre la votación y nombramiento del organista, a cuyo empleo se presentaron : *Fernando Rodríguez*, racionero de Palencia; *Lorenzo de Valencia*, organista de Guadix; *Jerónimo Núñez*, organista de Jaén, y *Miguel Bosque*, que lo era de Plasencia.

Verificada la votación salió elegido primer organista (eran 11 los votantes) por 8 votos Jerónimo Núñez, y Miguel Bosque con 3.

Para nombrar organista segundo la nueva votación dio por resultado definitivo 10 votos para Miguel Bosque y sólo 1 para Fernando Rodríguez.[117].

Es extraño que las actas silencien (en el supuesto que estén completas en sus folios) la anomalía que hallamos respecto a la provisión, porque del acta antecedente se sigue que la ración, por el número de votantes, la había ganado Jerónimo Núñez con 8 sufragios a su favor de 11 votantes, por sólo 3 que sacó Miguel Bosque.

¿Qué ocurrió, ya que las actas nada especifican? ¿Se retiró Jerónimo Núñez? Creemos fundadamente que no. Si hubo otras causas ocultas o manifiestas que pudieron cambiar el dictamen del prelado y del Cabildo, lo ignoramos, porque las actas lo ocultan; el hecho real y cierto es que en 27 de noviembre de 1571 compareció Miguel Bosque, clérigo de corona de la diócesis de Toledo, y presentó provisión de su Majestad y colación del señor Obispo para la ración de órgano, *que estaba vacante*, dice textualmente el acta, *por dejación de Bernabé del Águila*, es decir, que se pospuso el elegido en la primera votación — Jerónimo Núñez — para entregarle el cargo al nombrado por segundo organista Miguel Bosque, a no ser que para el primer puesto efectuaran las dos primeras votaciones, pues en este caso,

116. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 386.
117. *Actas capitulares*, núm. 11, fols. 388v y 389.

que las actas no concretan, en la segunda votación para primer organista sacó Miguel Bosque mayor número de votos que había conseguido Jerónimo Núñez, pues éste tan sólo obtuvo 8 y aquél 10 votos.

Sea lo que fuere, los capitulares obedecieron dichas presentaciones, y habiendo visto los informes de limpieza de su genealogía, en su cumplimiento le otorgaron la posesión en la forma acostumbrada[118].

Otras disposiciones sobre los mozos de coro

Retrocedemos a unas fechas anteriores, por haber seguido todos los incidentes de la plaza de organista, para anotar el contenido del acta correspondiente al 3 de agosto del año 1571, en la que una vez más presentan los capitulares sus quejas del ruin servicio que prestaban en la Catedral los mozos de coro. Para remedio de ello «acordaron que en adelante, al principio de cada mes, se nombrasen dos señores y personas de la Santa Iglesia para que ellos tengan especial cuidado en ver en qué se ocupan y ejercitan dichos mozos y cómo aprovechan y si continúan las lecciones y canto y aprovechan en ellas, y para los que vieren que no son idóneos, ni se tiene esperanza que aprovecharán, los puedan despedir y despidan, y para que, los que de aquí adelante se hubieren de recibir, el señor Chantre, en su nombre, los examine antes que se reciban y, si no fueren para recibir, no los admitan».[119]

Chanzonetas de Navidad y Corpus

La última nota de 1571 data del 29 de noviembre, y por ella el maestro de capilla — Juan Cepa — pidió para él y para los cantores la concesión de las horas, porque todos debían ocuparse en la composición y ensayo de las chanzonetas de Navidad, e idéntica súplica presenta de nuevo en 5 de mayo de 1572 para las del Corpus. Para unas y otras concedió debida autorización el Cabildo.[120]

Obligaciones de los cantores

En este mismo año mandan que los racioneros cantores asistan siempre y estén presentes y canten, como son obligados, y su Majestad lo mandaba por su Real Cédula

118. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 412.
119. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 393v.
120. *Actas capitulares*, núm. 11, fol. 413, y núm. 12, fol. 11v.

(31 de diciembre de 1568) en el coro y en los demás lugares que el Cabildo hiciere oficio, todos los días que hubiere canto de órgano, las ferias, misas de Nuestra Señora y salves de los sábados y a los Benedictus que se cantan a fabordón y hacer todo lo demás que manda su Majestad y parece están obligados, so pena de un real. Disponen a la vez que los cantores no se ausenten sin licencia del Cabildo, so pena de la pérdida de pan y maravedís, todo el tiempo que estuvieren ausentes.[121]

Chanzonetas y lamentaciones del maestro de capilla

La única nota que ofrece el año 1574, en 12 de mayo, es la petición que hace Juan Cepa al Cabildo, para que, con motivo de ocuparse en componer las chanzonetas de la fiesta del Corpus, le concedieran licencia para ganar las horas, tanto él, como maestro de capilla, como los cantores que habían de interpretarlas. Acceden los capitulares a la súplica.[122]

En 5 de mayo de 1576 el propio maestro de capilla dijo que había de dedicarse a la composición y puntación de las lamentaciones y rogaba le mandasen dar las horas el tiempo que empleare. Se las otorgaron, con tal que no faltara a las misas, vísperas y fiestas dobles, los días que, conforme a su conciencia, tardare en su trabajo,[123] y en 23 de mayo de 1576 solicita nueva dispensa para las chanzonetas del Corpus y se la conceden, ganando el salario de las horas, aunque estuviere ausente del coro.[124]

Muerte de Juan Cepa

El acta del día 3 de octubre de 1576 nos informa : 1.° Que la Santa Iglesia se hallaba sin el número suficiente de seises, había necesidad perentoria de buscar otros nuevos de buenas voces y de remediar el mal orden y descuido que en esto se había tenido, y 2.°, que había muerto el maestro de capilla Juan Cepa, oficio que venía desempeñando desde 1554.

Petición a su Majestad

El Cabildo, atento a que estaba vacante la ración de maestro de capilla y que el señor arcediano de Ronda, Melchor de Rosales, tenía que ir a la Corte, propuso que éste

121. *Actas capitulares*, núm. 12, fols. 67v y 68.
122. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 97v.
123. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 248.
124. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 259v.

pidiese a su Majestad la concesión de una provisión para que el que ocupare el cargo de maestro y fuere proveído en dicha ración, fuera obligado a tener en su casa y a su cargo los seises y enseñarlos, pues el Cabildo, de las dos canongías de cantores y mozos de coro, le daría congrua sustentación para ello. Antes de proceder a la tramitación de la proposición enunciada, quisieron tratar el problema con el prelado, para que éste, según su criterio, pudiera dar la clave en la solución. Al efecto nombraron al tesorero Alonso de Torres y al canónigo Bartolomé de Baena para que hablasen personalmente con el señor Obispo.[125]

Blas de Roa y sus servicios

La Pascua de Navidad de este año estaba próxima a celebrarse, y la Santa Iglesia estaba carente de maestro de capilla, por haber fallecido el racionero Juan Cepa, a quien correspondía organizar y disponer los cantos litúrgicos que habían de cantarse en los actos del culto. Reunidos los capitulares en sesión el 2 de octubre de 1576, después de examinar el asunto, que tanto urgía solucionar, «encomendaron al racionero Antonio Fernández y a Blas de Roa, cantor, provean y se prevengan de buscar y componer las chanzonetas para la fiesta de Navidad».[126]

El cantor Blas de Roa, que tantos servicios había prestado a la Catedral y en la actualidad seguía ocupado en otros que el Cabildo le encomendaba, fue en la ocasión presente quien ordenó y dirigió los maitines de Navidad y Reyes, y además enseñaba canto de órgano, por no haber maestro de capilla, y había de continuar desempeñando estos oficios hasta la nueva provisión del cargo y elección de maestro. Trataron, en 16 de enero de 1577, de remunerar sus servicios y mandaron que se le entregasen 12.000 maravedís a cuenta de las dos canongías de cantores.[127]

Edictos para la plaza de maestro de capilla

El tiempo pasaba sin que hasta el momento el Cabildo hubiera tomado disposición alguna relativa a la provisión de la plaza de maestro de capilla, pero en 15 de febrero del año 1577 dispuso que inmediatamente se pusieran edictos, que comenzarían a correr y contarse desde el día 1.° de marzo hasta fin de abril, encomendando a ciertos canónigos a qué iglesias se habían de enviar.[128]

125. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 284.
126. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 286.
127. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 299.
128. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 302^{v}.

Antes de concluir el plazo establecido en los edictos quisieron fijar el plan a que habían de someterse los concursantes, y en 23 de marzo de 1577 proveyeron que, los que quisieran examinarse lo hicieran a su voluntad y que se buscase en los libros capitulares la manera cómo se habían de examinar, y aquel que hubiere sufrido el examen no le volvieran a examinar, sino fuere con el consentimiento de todos los opositores que vinieren, y que los señores Deán y Tesorero señalasen las letras de la Sagrada Escritura a los opositores, diferentes a cada uno, así para el tres como para el dúo que habían de componer.[129]

Prórroga a los edictos

Cumplido ya el término preestablecido en 3 de mayo de 1577 el presidente del capítulo informó que ninguno de los opositores que habían concurrido quería examinarse hasta después.[130] Faltan algunos folios en las actas que no permiten exponer las razones de su negativa, si es que se apuntaron, y hasta el acta del 28 de junio de 1577 no podemos reanudar el hilo de la cuestión. Por su contenido, el Cabildo no tuvo otro remedio que prolongar el tiempo, porque en este día mandaron que el correo llevara nuevos edictos de la ración de maestro de capilla, extendiendo su término desde el 1.° de julio hasta San Miguel de septiembre inclusive.[131]

Exámenes de los opositores

Estamos ya en 30 de septiembre de 1577, en que estaba fenecido el plazo prefijado en los edictos últimos. El presidente hizo las siguientes preguntas : ¿Se daba orden para que los que estaban opuestos se examinaran? ¿Se admitían los que estaban opuestos por poder o no habían venido? Si llegasen otros, ¿se admitirían? Puestos a votación los interrogantes, después de oportunas discusiones concluyeron : 1.° Que se examinaran los opuestos; 2.° Que si viniere alguno de los opuestos por poder durante el examen fuera admitido y se examinase como los demás; 3.° Si alguno viniere, además de los opuestos, quedaba a la voluntad del prelado, del Deán y del Cabildo admitirlo o prorrogar el edicto.

Dispusieron en la misma sesión que comenzara el examen en la tarde de este día y se llamasen a cabildo los racioneros Esteban Salado, cantor, y Miguel Bosque, para que informaran el orden que había de seguirse en el examen. Comparecieron uno y otro, y el

129. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 303.
130. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 304.
131. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 306.

provisor les puso al corriente de todo y el fin para que habían sido llamados. Esteban Salado llevaba en un papel ciertas cosas que, a su juicio, convenía pedirles a los opositores, y del mismo criterio fue Miguel Bosque.

Atentos los capitulares a tales indicaciones, mandaron copiar en limpio las observaciones de los racioneros susodichos para entregarlas al provisor, al Deán y al canónigo Bartolomé de Baena, a quienes encargaron del examen y los opositores obedecerían a lo que el tribunal les mandase, señalándoles las letras que habían de componer. Además, Esteban Salado y Miguel Bosque debían estar presentes para cumplir a su vez cuanto dichos señores les ordenasen y proveyesen, sin consentir que ningún cantor hablase allí, sino eran los citados Salado y Bosque. Los opositores eran : *Pedro Periáñez*, de Guadix; *Alonso Ortiz*, de Murcia, *Francisco Carrillo*, de Jaén, y *Alonso Becerra*, también de Jaén.

A las doz y media de la tarde, el día 30 de septiembre, reunidos en la sacristía de la capilla de Santa Bárbara, el tribunal, constituido por el provisor, el deán Bartolomé Cabrío de Ortega y Bartolomé de Baena, mandó venir a Esteban Salado y a Miguel Bosque para que éstos fueran interrogando a los opositores, que hicieren cada uno las habilidades del memorial, repartiéndoles por los días que durare el examen. El provisor en el acto abrió una Biblia, y en el capítulo 7 de San Juan, en el centro, registró una cláusula o versículo que decía : *Pater Sancte, serva eos in nomine tuo, quos dedisti mihi, ut sint unum sicut et nos,* la cual entregaron a los concursantes de la ración, para que cada uno compusiera un motete a cinco voces con fuga in festa, que habían de devolver al día siguiente.

Concluidas las vísperas, juntos dichos señores y otras personas, se levantó el racionero Salado y les indicó hicieran sus habilidades, contenidas en el memorial, comenzando Alonso Ortiz, y después todos los restantes por su orden.[132]

El 4 de octubre de 1577 había finalizado el examen de los cuatro opositores, y optaron los componentes del tribunal, con anuencia del Cabildo, que se fueran al lugar de su partida y regresaran a su procedencia, pero antes que cada uno declarase los órdenes, edad y títulos que tenía y dejasen asimismo consignado de dónde eran, los nombres de sus padres y abuelos de padre y madre, otorgando poder para practicar las informaciones de limpieza de sus linajes, y que se les diese cierta cantidad de dinero para su regreso, y que el que quedare con la ración tendría que abonar las libranzas de los gastos, y que esto último fuera de consentimiento de los cuatro opositores y que así quedasen obligados.

Conformes en todo, dieron a *Pedro Periáñez*, el de Guadix, 6 ducados; a *Alonso Ortiz*, el de Murcia, 10; a *Francisco Carrillo* y a *Alonso Becerra*, ambos de Jaén, por haber venido dos veces uno y otro, les entregaron 8 ducados a cada uno.[133]

132. *Actas capitulares*, núm. 12, fols. 313^{v} y 314.
133. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 315^{v}.

Informaciones

El citado día 4 de octubre de 1577 fueron declarando su filiación y genealogía. Comenzó *Pedro Periáñez,* maestro de capilla y racionero electo de Almería, el cual afirmó que era clérigo presbítero, natural de Babilafuente, junto a Salamanca, y su padre se llamaba Alonso Periáñez, y su madre María López, pero que no se acordaba de sus abuelos.

Alonso Becerra dijo era clérigo de corona y grados y capellán de la iglesia mayor de Alcaudete y Valdepeñas, de edad de veinticuatro años, natural de la ciudad de Jaén, que su padre se llamaba Alonso Fernández Becerra y su madre Aldonza de Villalobos; que los demás informes se le habían de hacer en Jaén, Baeza y Córdoba, de parte de su madre, y para su padre, en Baeza y Úbeda.

Francisco Carrillo de Garavatea, declaró que tenía veintitrés años, clérigo de corona y grados, beneficiado de Arjonilla, natural de Murcia, y su padre se llamaba Francisco Carrillo, natural de Guadalajara, y su madre Ana Roque, natural de Murcia.

Alonso Ortiz, natural de Caravaca, era de corona, de veintiséis años de edad y maestro de capilla de Albacete. Su padre se llamaba Alonso Ortiz, natural de Baza, y su madre María de Reina, natural de Caravaca.

Cerciorados de su legitimidad, determinaron que no entrase en la ración Francisco Carrillo, por no tener edad suficiente para poder ser clérigo presbítero dentro de un año, conforme a las provisiones y costumbres de esta Santa Iglesia.[134]

Votación

Por fin, el 16 de octubre de 1577, se reunieron los capitulares para votar con toda rectitud, sin afición ni pasión, como expresa el acta, y determinaron que se emitieran los sufragios por el primer maestro de capilla y después por el segundo. Hincados de rodillas, recitaron el himno *Veni Creator Spiritus,* con su oración, y verificada la votación, fue elegido *Pedro Periáñez,* némine discrepante, con todos los 13 votos, y por segundo, Alonso Becerra, que de 13 votos obtuvo 10, con sólo 3 Alonso Ortiz.[135] Mientras se proveía la plaza de maestro de capilla y el elegido tomaba posesión, hacía sus veces el racionero Esteban Salado, que fue el que examinó en 6 de noviembre de 1577 las chanzonetas de Navidad encomendadas a Blas de Roa.[136]

134. *Actas capitulares,* núm. 12, fols. 318 y 319.
135. *Actas capitulares,* núm. 12, fol. 319v.
136. *Actas capitulares,* núm. 12, fol. 322v.

Toma de posesión

Examinaron, en 21 de enero de 1578, las informaciones genealógicas de Pedro Periáñez, presentado y electo a la ración de maestro de capilla, las cuales, como estaban en regla, las enviaron al señor Obispo don Francisco Pacheco y Córdoba, para que a su vista pudiera hacer la colación del cargo, y como no hallase obstáculo que impidiera tomar la posesión de la plaza, dio su veredicto afirmativo, y seguidamente, en nombre del opositor, hizo sus veces el racionero Esteban Salado. Como en ocasiones anteriores, le dieron la posesión pacífica, que tomó y aceptó por el poder que tenía su propietario Pedro Periáñez.[137]

Penas a Miguel Bosque

Cubierta la plaza, como dejamos expuesto, que traía preocupado al Calbildo desde el 3 de octubre de 1576, no le faltaron otros problemas que resolver, aunque de menor importancia, para mantener la disciplina en los oficiales y servidores de la Santa Iglesia. Por ausencia de varios días del organista Miguel Bosque, le habían multado perdiendo su salario, y en 10 de marzo de 1578 se presentó para suplicar le remitieran las penas por no haber hecho falta en su oficio, pues había dejado quien supliese el órgano por él. Los capitulares, por esta vez, se las condonaron.[138]

Las chanzonetas del Corpus

Ya en 30 de abril de 1578 ejercía el maestro de capilla Pedro Periáñez su oficio, y consciente de sus obligaciones por estar próxima la festividad del Corpus, pidió mandasen darle las horas para dedicarse a componer las chanzonetas. Cumplido el requisito ordenado por actas precedentes, accedieron a la súplica.[139]

el maestro de capilla y los seises

En 2 de mayo de 1578 manifestó el maestro de capilla que los niños que tenía en su casa para que sirvieran de seises, necesitaban ropas para desempeñar su oficio en la iglesia

137. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 330.
138. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 344.
139. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 351v.

con el debido decoro. Los capitulares mandaron elegir cuatro muchachos, entre los que había en la Catedral y otros dos del maestro de capilla, pero que a los primeros el mayordomo les hiciese ropas y bonetes nuevos a cuenta de las dos canongías de los cantores, y a los segundos, sobrepellices por cuenta del salario que habían de ganar.[140]

Exige el Cabildo las costas de la ración

Reclamó el Cabildo del maestro de capilla la cantidad de 24.000 maravedís, que debía por las costas de su ración, como se había estipulado anteriormente, y en 4 de julio de 1578 el citado maestro suplicó se dignase esperar algún tiempo más, porque era pobre y carecía en este momento de dinero para sufragar tales gastos. Fueron complacientes los capitulares y mandaron se le esperase por tres años, entregando cada uno 8.000 y que este presente fuera el primero.[141]

El número de seises y su enseñanza

No podemos dar otras noticias hasta el 11 de febrero de 1579. En esta fecha ordenaron que hubiera cuatro seises, a los cuales debía tener en su casa el maestro de capilla, enseñarles canto de órgano y contrapunto con todo lo demás que conviniere, conculcarles buenas costumbres, etc., y ofrecieron dar para cada uno todos los años 12.000 maravedís, pero les tenía que dar vestidos y zapatos, pues la Catedral les daría ropas y sobrepellices para uso de sus servicios corales.[142]

Estas propuestas parecieron cortas al maestro de capilla, quien en 9 de septiembre de 1579 pidió aumento de salario para el sustento de los seises, por la carestía de la vida, y acordaron elevar la cantidad antes dicha a 14.000 maravedís, desde el día 1.° de este mes.[143]

Licencia al organista. Le sustituye Blas de Roa y se encarga de los seises

Después de la licencia otorgada al organista Miguel Bosque, en 23 de septiembre de 1579, para ausentarse durante un mes y admitirle que dejara a Blas de Roa como sus-

140. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 352.
141. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 365v.
142. *Actas capitulares*, núm. 12, fol. 384.
143. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 8v.

tituto para que tañese el órgano en su lugar,[144] ninguna otra cosa podemos apuntar, hasta el 7 de octubre de 1580. En este día suscitaron otra vez más el problema tantas veces resuelto y en el curso del tiempo otras tantas insoluble, de los mozos de coro, por el mal servicio que hacían cómo estaban mal enseñados y la poca crianza que demostraban. En este momento confiaron al cantor Blas de Roa su cuidado, prometiéndole 6.000 maravedís, que se le daban al sochantre, más otros 4.000 que fueron por todos 10.000, para que tuviera cargo de avezarlos a cantar, solicitud en darles buena educación y obligarlos a la asistencia del coro, y a que cada uno cumpliera con su deber, todo en conformidad con las órdenes e instrucciones que le diere el tesorero Alonso de Torres. Del mismo modo dieron facultad y poder a dicho tesorero para que advirtiese al maestro de capilla trajese limpios a los seises, les enseñase urbanidad, que les diese la lección ordinaria de canto de órgano, y en caso de ser impedido pusiera otra persona, como era obligado, que diese la clase por él.[145]

Otras instrucciones a los mozos de coro

Nuevas instrucciones se dictaron para los mozos de coro en 12 de octubre de 1580, pues, como advertimos en otros casos similares ya relatados, prestaba el Cabildo interés especialísimo que estos jóvenes, no sólo cantaran con perfección, sino que su comportamiento y conducta fuesen irreprochables. Por eso dispuso en esta fecha que, antes de recibirse, se les examinara de doctrina cristiana, que supieran leer, escribir, ayudar a misa, y en el caso contrario que no fueran admitidos ni recibidos.

Además, mandaron no se recibieran más de dieciocho, dos para proveer de incienso los turíbulos, cuatro de altar, ocho para la misa y cuatro seises.[146]

Los méritos contraídos por Blas de Roa, cantor, con el Cabildo quedan expuestos en los años precedentes. Seguía ahora al frente de los mozos de coro, y últimamente (7 de octubre) le habían confiado su instrucción en el canto y su educación.

Oferta a Blas de Roa

El 24 de noviembre de 1580 presentó una oferta, que le hacían de Loja, que mejoraba notablemente su salario, pues se comprometían a darle 30.000 maravedís y tres cahices

144. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 9v.
145. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 43.
146. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 44.

de trigo. Con el anuncio de la proposición les dijo a la vez que venía a despedirse. Los capitulares reaccionaron en el acto. Para no malograr sus servicios futuros y obligarle a permanecer en la Catedral convinieron en ofrecerle por su parte 30.000 maravedís por cantar, igual cantidad que desde Loja le prometían que, con los 10.000 que percibía por el cuidado y cargo de instruir y educar a los mozos de coro, sumaban 40.000. Ante la propuesta generosa del Cabildo, determinó quedarse para seguir prestando en la Santa Iglesia de Málaga sus obligaciones y oficios con otros que el Cabildo pudiera encomendarle.[147]

Festividad del Corpus

La fiesta del Corpus de 1581 quisieron celebrarla con mayor solemnidad, a ser posible, que los años anteriores, para lo cual, en 10 de mayo, mandaron que el maestro de capilla trajese a la Catedral el realejo que tenía en su casa, porque había de llevarse en la procesión para que lo tañese en ella el organista.[148]

Ayuda al maestro de capilla

Continuaba el maestro de capilla Pedro Periáñez al cuidado de los seises, y en 10 de enero de 1582 eleva al Cabildo la petición de aumento en la consignación para el sustento y costas, por la carestía de vida y porque habían hecho los regocijos de un entremés en la Pascua de Navidad pasada. Como ayuda mandaron librar a su favor por esta vez 12 ducados.[149]

Pedro González y Blas de Roa

El sochantre Pedro González, por ser de mucha edad, faltaba con frecuencia, estaba cansado y no podía cumplir con fidelidad sus obligaciones. Estas causas motivaron al Cabildo a proponer para el cargo a Blas de Roa. En efecto, el 3 de febrero de 1582 fue nombrado sochantre con la condición que asistiera al coro con sobrepelliz y que fuera obligado a asistir a todos los aniversarios del Cabildo. Aceptó el interesado la distinción que se le concedía, pero en 9 de mayo presentó la renuncia de su cargo, sin que el acta especifique y concrete

147. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 45.
148. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 68.
149. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 101v.

las razones. Los capitulares, quizá molestos por la decisióna doptada, le retiraron la remuneración de los 10.000 maravedís que percibía por el cuidado de los mozos de coro, y encargaron de nuevo a Pedro González, porque dicho oficio era anejo a la sochantría, sin que éste recibiera la precitada cantidad, contentándose tan sólo con el salario de sochantre.[150]

Pedro Periáñez, maestro de capilla, pidió licencia de un mes para sus vacaciones estivales, y en 27 de junio de 1582 se la concedieron con la condición que dejara en su lugar a Blas de Roa, cantor, para que diese la lección a que estaba obligado el maestro.[151]

Ofrecimiento a Periáñez de un canonicato en Granada

El 11 de julio de 1582 el Cabildo da cuenta del recibo de una carta escrita desde Granada por Pedro Periáñez, maestro de capilla, en la que comunicaba le habían proveído de un canonicato en la iglesia de Santiago de aquella capital. Comentada la sorprendente e inesperada noticia el Cabildo optó por consultarlo con el prelado, para que se dignase hacerle alguna merced y comodidad, a fin de que no saliera de la Santa Iglesia, a la que deseaba servir con la mayor voluntad.

Reacción de los capitulares y nueva oferta al maestro de capilla

En efecto, los comisionados hablaron con claridad e interés del caso imprevisto con el señor Obispo, dándole a entender, con palabras harto expresivas, la gran falta que hacía en la Catedral, y si se ausentaba de ella ocasionaría graves perjuicios. Rogaron, pues, a su señoría, con todo encarecimiento, le socorriera con algún emolumento de la fábrica para poder retenerle en el cargo, y le manifestaron también que la iglesia podría dar al maestro cada año 100 ducados y casa, a cuenta de las dos canongías de cantores para su ayuda de costa.

El prelado, dispuesto a dar solución inmediata por la urgencia del caso, percatado de las dificultades consiguientes si el maestro abandonaba el oficio, resolvió dar de las fábricas 12.000 maravedís para cada uno de los seises, siempre que no fueran más de seis, mientras que los capitulares ofrecían entregar la cantidad de 30 ducados para ayuda al pago de una casa de alquiler y 100 ducados para que sirviera la plaza de tenor, ofrecimientos y promesas que habían de ser perpetuos, por todos los días de su vida, mientras viviese en Málaga, gozando de su ración como maestro de capilla.[152]

150. *Actas capitulares*, núm. 13, fols. 107 y 108.
151. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 131.
152. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 134v.

Aceptación de Pedro Periáñez

El acta siguiente del 8 de agosto de 1582 nos revela que las ofertas precedentes fueron aceptadas por el maestro Pedro Periáñez, quien se apresuró a presentarse ante el Cabildo para dar las gracias y expresar verbalmente su gratitud por las mercedes que le otorgaban, cada año 130 ducados perpetuos, además de su ración de maestro de capilla y con título para servir la plaza de tenor, solicitando al mismo tiempo el rescripto de tal perpetuidad, que le sirviera de garantía en tiempos venideros, para que ni el Cabildo ni el prelado, ni otra persona alguna pudiera quitarle estos frutos.

Los capitulares confirman sus ofertas y promesas el 16 de agosto de 1582.[153]

Permiso al maestro de capilla

La única nota de 1583 data del día 10 de junio. Padecía la ciudad de Málaga una terrible y contagiosa epidemia que muchos capitulares, para evitar sus efectos, pidieron licencia para ausentarse a lugar más seguro, a fin de preservarse de la contaminación. Entre ellos registramos el permiso que por idénticos motivos dan al maestro de capilla, para que gozara de la autorización desde este día.[154]

153. *Actas capitulares*, núm. 13, fols. 140 y 142v.
154. *Actas capitulares*, núm. 13, fol. 180.

Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona*

Por Justo SEVILLANO

A) MANUSCRITOS CON PARTITURAS DE FACISTOL

1

Siglo XVI, papel, 540 × 400 mm.; caja máx., 510 × 350; caja mín., 320 × 330; 126 ff., 11 pautados.

LIBRO DE MISAS, MOTETES, ANTÍFONAS, MAGNIFICAT Y LAMENTACIONES

1 (ff. 1-18). **Anónimo.** Misa a 5 voces. Falta el Kyrie primero y las voces Cantus y Tenor de Christe.

2 (ff. 19v-22). **Anónimo.** Motete *Hoc est praeceptum meum*, a 5 voces.

3 (ff. 22v-24). **Anónimo.** Motete *Conventione autem*, a 4 voces. Dominica de Septuagésima.

4 (ff. 24v-26). **Anónimo.** Motete *Cum turba plurima*, a 4 veces. Dominica de Sexagésima.

5 (ff. 26v-28). **Anónimo.** Motete *Cum apropinquaret*, a 4 voces. Dominica de Quinquagésima.

6 (ff. 28v-30). **Anónimo.** Motete *Ductus est Jesus*, a 4 voces. Dominica de Cuaresma.

7 (ff. 30v-35). **Anónimo.** Motete *Erat Jesus*, a 5 voces. Dominica III de Cuaresma.

8 (ff. 35v-39). **Anónimo.** Motete *Cum sublevasset*, a 5 voces. Dominica IV de Cuaresma.

9 (ff. 39v-40). **Anónimo.** Motete *Vexilla regis*, a 4 voces. Dominica I de Pasión.

10 (ff. 40v-46). **Anónimo.** Motete *Ductus est Jesus*, a 5 voces. Dominica I de Cuaresma.

11 (ff. 46v-48). **Cristóbal de Morales.** Motete *Dominus meus*, a 4 voces.

* H. Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, I (1941, 2.ª ed. 1960), págs. 122 ss., fue el primero que habló del Archivo Musical de Tarazona y describió los números 2, 3 y 5, que contienen el repertorio más antiguo con la música sagrada generalmente de la época de los Reyes Católicos. Este catálogo ha sido redactado según las normas seguidas en *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi siue manu scripti siue praelo excussi* («Studi e Testi», 202 [Città del Vaticano : Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960]), que confeccionó el Rdo. D. José M.ª Llorens, a quien agradecemos su estimable ayuda y orientación.

12 (ff. 48v-54). **Anónimo.** Motete *Cum turba plurima,* a 5 voces. II parte : *Et dum seminat,* a 5 voces. Dominica de Sexagésima.

13 (ff. 54v-56). **Cristóbal de Morales.** Motete *Antequam comedam,* a 4 voces.

14 (ff. 56v-60). **Anónimo.** Himno *Ibant Magi,* a 4 voces. Epifanía del Señor.

15 (ff. 60v-75). **Cristóbal de Morales.** Lamentación I del Sábado Santo *Heth, Misericordiae,* a 6 voces.

16 (ff. 75v-81). **Anónimo.** Antífona *Salve Regina,* a 4 voces.

17 ff. 81v-83). **Anónimo.** Antífona *Ave Maria,* a 4 voces.

18 (ff 83v-88). **Anónimo.** Antífona *Salve Regina,* a 4 voces.

19 (ff. 88v-94). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Solamente versos impares.

20 (ff. 94v-101). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Solamente versos impares.

21 (ff. 101v-106). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Tono I. Solamente versos pares.

22 (ff. 106v-112). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Tono VI. Solamente versos pares.

23 (ff. 112v-117). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Tono IV. Solamente versos impares.

24 (ff. 117v-123). **Anónimo.** *Magnificat,* a 4 voces. Tono VIII. Solamente versos impares.

25 (ff. 123v-126). **Anónimo.** *Magnificat.* Solamente verso : *Fecit potentiam,* a 3 voces.

Manuscrito copiado de una misma mano en la mitad del siglo XVI. Faltan las doce primeras hojas y las quince finales. La numeración original va del folio 13 a 138. Foliación moderna en lápiz, margen inferior. Ff. 18v-19 en blanco. En buen estado de conservación, y está encuadernado con tapas de piel armadas de cartón.

2

Siglo XVI, papel, 570 × 400 mm.; caja máx., 510 × 370; caja mín., 360 × 330; 130 ff., 12 pautados.

Libro de himnos, magnificat, motetes y antífonas

1 (ff. 4v-5). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Non ex virili semine,* a 4 voces. *In Nativitate Domini.*

2 (ff. 5v-6). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** *Hostis Herodes,* a 4 voces. *In Epiphania Domini.*

3 (ff. 6v-7). **Alonso de Alva** (*Aº de Alua,* ms.). Himno *Vexilla regis,* a 4 voces. *Dominica in Passione.*

4 (ff. 7v-8). ⟨**Juan de**⟩ **Sanabria.** Himno *Cuius corpus Sanctissimum,* a 4 voces. *In tempore Resurrectionis.*

5 (ff. 8v-9). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Himno *Quae te vicit clementia,* a 4 voces. *In ascensione Domini.*

6 (ff. 9v-10). **Alonso de Alva** (*Alonso Dalva,* ms.). Himno *Beata nobis gaudia,* a 4 voces. *In die sancto Penthecostes.*

7 (ff. 10v-11). **Alonso de Alva** (*Aº Dalua*, ms.). Himno *Veni Creator Spiritus*, a 4 voces.

8 (ff. 11v-12). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Himno *O lux beata, Trinitas*, a 4 voces. *In festo Sanctissimae Trinitatis.*

9 (ff. 12v-13). **Juan de Urreda** (*Io. Vrede y Urreda*, ms.). *Pange lingua*, a 4 voces. *In Festo Sanctissimi Corporis Christi.*

10 (ff. 13v-14). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Himno *Sacris solemniis*, a 4 voces. *De Corpore Christi.*

11 (ff. 14v-15). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua*, ms.). Himno *Ut queant laxis*, a 4 voces. *In Nativitate Sancti Ioannis Baptistae.*

12 (ff. 15v-16). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Hi sunt olivae duae*, a 4 voces. *In die Apostolorum Petri et Pauli.*

13 (ff. 16v-17). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Sumens illud ave*, a 4 voces. *In festivitatibus Virginis Mariae.*

14 (ff. 17v-18). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Sumens illud ave*, a 4 voces.

15 (ff. 18v-19). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua*). Himno *Tibi Christe, splendor*, a 4 voces. *In festivitate Sancti Michaelis.*

16 (ff. 19v-20). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua*, ms.). Himno *Christe, Redemptor omnium*, a 4 voces. *In festivitate Omnium Sanctorum.*

17 (ff. 20v-21). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Vos secli iusti iudices*, a 4 voces. *In natale apostolorum.*

18 (ff. 21v-22). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Hic nempe mundi*, a 4 voces. *In natale unius martyris.*

19 (ff. 22v-23). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Himno *Sanctorum meritis*, a 4 voces. *In natale plurimorum martyrum.*

20 (ff. 23v-24). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Himno *Iste confessor*, a 4 voces. *In natale confessorum.*

21 (ff. 24v-27). **Porto.** *Magnificat*, a 3 voces; versos pares.

22 (ff. 27v-29). **Juan de Anchieta.** *Magnificat*, a 3 voces; versos pares.

23 (ff. 29v-32). **Juan Segovia.** *Magnificat*, a 3 voces; versos pares.

24 (ff. 32v-35). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, I tono a 4 voces; versos impares.

25 (ff. 35v-38). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, IV tono a 4 voces; versos pares.

26 (ff. 38v-42). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, IV tono a 4 voces; versos pares.

27 (ff. 42v-45). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, VI tono, a 4 voces; versos pares.

28 (ff. 45v-48). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, VIII tono, a 4 voces; versos pares.

29 (ff. 48v-51). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** *Magnificat*, VIII tono, a 4 voces; versos pares.

30 (ff. 51v-54). ⟨**Cristóbal de**⟩ **Morales.** *Magnificat*, a 4 voces; versos pares.

31 (ff. 54v-57). **Antonio Marleth.** *Magnificat*, a 4 voces; versos impares.

32 (ff. 57v-59). **Juan Ancheta.** *Magnificat*, a 4 voces; versos pares.

33 (ff. 60-62). **Villa.** *Magnificat,* a 4 voces; versos pares, incompleto.

34 (ff. 62v-64). ⟨**Alonso Hernández (Fernández) de**⟩ **Tordesillas.** *Magnificat,* a 4 voces; versos pares, incompleto.

35 (ff. 64v-65). ⟨**Alonso Hernández (Fernández) de**⟩ **Tordesillas.** *Magnificat,* a 4 voces; versos pares.

36 (ff. 65v-66). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Antífona *Asperges me,* a 3 voces.

37 (ff. 66v-67). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Unica est columba mea,* a 3 voces.

38 (ff. 67v-68). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua,* ms.). Antífona *Ave Maria,* a 3 voces.

39 (ff. 68v-69). **Alonso de Alba** (*Aº Dalva,* ms.). Motete *Stabat mater,* a 3 voces.

40 (ff. 69v-70). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Motete *Maria mater pia,* a 3 voces.

41 (ff. 70v-71). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Motete *Sub tuum praesidium,* a 3 voces.

42 (ff. 71v-72). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Nigra sum,* a 3 voces.

43 (ff. 72v-73). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Adoro te,Domine Jesu Christe,* a 3 voces.

44 (ff. 73v-74). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Ne reminiscaris, Domine,* a 3 voces.

45 (ff. 74v-75). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Sancta Maria, succurre,* a 3 voces.

46 (ff. 75v-76). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Pater noster,* a 4 voces.

47 (ff. 76v-77). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Emendemus in melius,* a 4 voces.

48 (ff. 77v-78). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Sancta mater istud agas,* a 4 voces.

49 (ff. 78v-79). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Ave verum corpus natum,* a 4 voces.

50 (ff. 79v-80). **Anónimo.** Motete *O decus virgineum,* a 4 voces.

51 (ff. 80v-81). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Inter vestibulum,* a 4 voces.

52 (ff. 81v-82). **Antonio de Ribera.** Antífona *Ave Maria,* a 4 voces.

53 (ff. 82v-83). **Josquin Desprez** (*Jusquini,* ms.). Motete *Ave, festiua ferculis,* a 4 voces.

54 (ff. 83v-84). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *O Domina Sanctissima,* a 4 voces.

55 (ff. 84v-85). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Precor te, Domine,* a 4 voces.

56 (ff. 85v-86). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Deus qui manus tuas,* a 4 voces.

57 (ff. 86v-87). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Transeunte Domino,* a 4 voces.

58 (ff. 87v-88). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Domine Jesu Christe,* a 4 voces.

59 (ff. 88v-89). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Domine, secundum actum meum,* a 4 voces.

60 (ff. 89v-90). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *In passione positus,* a 4 voces.

61 (ff. 90v-91). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Ave, vera caro Christi,* a 4 voces.

62 (ff. 91v-92). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Motete *Ave, vere sanguis,* a 4 voces.

63 (ff. 92v-93). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Antífona *Ave, Regina coelorum,* a 4 voces.

64 (ff. 93v-94). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua,* ms.). Motete *O Sacrum convivium,* a 4 voces.

65 (ff. 94v-95). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Motete *Clamabat autem mulier,* a 4 voces.

66 (ff. 95v-96). **Antonio Ribera.** Motete *Patris sapientia,* a 4 voces.

67 (ff. 96v-97). **Antonio Ribera.** Motete *O bone Jesu,* a 4 voces.

68 (ff. 97v-98). ⟨**Hilaire Penet**?⟩ (*Illario,* ms.). Motete *O admirabile commercium,* a 4 voces.

69 (ff. 98v-99). ⟨**Pedro**⟩ **Díaz.** Motete *Ave, sanctissimum,* a 4 voces.

70 (ff. 99v-100). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar**. Motete *Stabat Mater,* a 4 voces.

71 (ff. 100-v101). **Juan Ancheta.** Motete *Virgo et Mater,* a 4 voces.

72 (ff. 101v-102). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua,* ms.). Motete *O felix Maria,* a 4 voces.

73 (ff. 102v-103). **Juan Ancheta**. Motete *Domine Jesu Christe qui hora diei,* a 4 voces.

74 (ff. 103v-104). **Luyset** ⟨**Compère**⟩**.** Motete *Ave Maria,* a 4 voces.

75 (ff. 104v-105). **Anónimo.** Motete *Sancte Michael,* a 4 voces.

76 (ff. 105v-106). **Alonso de Alba** (*Aº Dalua,* ms.). Motete *Te ergo quaesumus,* a 4 voces.

77 (ff. 106v-107). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Motete *Memorare piissima,* a 4 voces.

78 (ff. 107v-108). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Antífona *Regina coeli laetare,* a 4 voces.

79 (ff. 108v-109). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Motete *Beatus es,* a 4 voces.

80 (ff. 109v-110)). ⟨**Hilaire Penet**?⟩ (*Ylario,* ms.). Motete *Conceptio tua,* a 4 voces.

81 (ff. 110v-111). ⟨**Juan de**⟩ **Sanabria.** Motete *Lillium sacrum,* a 4 voces.

82 (ff. 111v-114). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Lamentatio *Et factum est,* a 4 voces. *In Feria quinta.*

83 (ff. 114v-117). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Lamentatio *Aleph. Quomodo obtexit caligine,* a 4 voces. *In Feria Sexta.*

84 (ff. 117v-120). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Lamentatio *Quomodo obscuratum est,* a 4 voces. *In Sabbato Sancto.*

85 (ff. 120v-122). ⟨**Alonso Hernández (Fernández) de**⟩ **Tordesillas.** Motete *Recordata est,* a 4 voces.

86 (f. 123). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Responsorio *Absolve Domine,* a 4 voces. Incompleto.

87 (ff. 123v-124). **Francisco de la Torre.** Responsorio *Ne recorderis,* a 4 voces.

88 (ff. 124v-125). **Juan Ancheta.** Responsorio *Libera me,* a 4 voces.

89 (ff. 125v-128). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Antífona *Salve Regina,* a 4 voces.

90 (ff. 128v-130). **Juan de Ancheta.** Antífona *Salve Regina,* a 4 voces.

91 (f. 130v). **Alonso de Alba.** Motete *Alleluia, vidimus stellam,* a 4 voces. Sigue en el folio 160 del ms. 3.

Escrito por un mismo amanuense. Foliación antigua de 2 a 132; moderna en lápiz margen inferior. Este manuscrito formaba un mismo cuerpo con el volumen siguiente n.° 3, hasta que al finalizar el siglo XVI se partieron en dos, con la intención de hacer más posible su uso. Se deduce de la siguiente nota escrita en la parte interna de la cubierta anterior : «Este libro se partió para que fuese más manual, y así faltan muchas obras de la tabla vieja que está adelante, las cuales se hallarán en otro libro destas mesmas cubiertas que no tiene tabla. En el inventario nuevo que tomó el canónigo Joan Blasco por orden de los Ss. del Cabil, está éste foliado continuamente, y así no sea de traer cuenta con el otro cuerpo que dice arriba. Hízose el inventario en febrero de 1691.»

Manuscrito encuadernado con cubiertas de piel sobre madera con ribetes de hierro; bastante bien conservado.

3

Siglo XVI in., papel, 560 × 370, mm.; caja máx., 500 × 360; caja mín., 370 × 340; 167 ff. 12 pautados.

LIBRO DE MISAS, ANTÍFONAS Y ALLELUIAS

1 (ff. 1v-3). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Antífona *Asperges me*, a 4 voces. Canto y Alto en f. 65v del ms. 2.

2 (ff. 3v-5). **Alonso de Alba** (*Alonso Dalba*, ms.). Antífona *Vidi aquam*, a 4 voces.

3 (ff. 5v-6). **Alonso de Alba** (*Alonso Dalua*, ms.). Antífona *Vidi aquam*, a 4 voces.

4 (ff. 6v-13). **Quixada.** Misa a 3 voces.

5 (ff. 13v-20). **Alonso de Alba** (*Alonso Dalva*, ms.). Misa a 3 voces.

6 (ff. 20v-27). **Juan Almorox.** Misa a 3 voces.

7 (ff. 27v-37). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa**. Misa del *Ave Maria peregrina*, a 4 voces.

8 (ff. 37v-47). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Misa de *Por la mar*, a 4 voces.

9 (ff. 47v-57). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Misa de *El ojo*, a 4 voces.

10 (ff. 57v-67). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Misa de *L'ome armé*, a 4 voces

11 (ff. 67v-77). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Misa de *Adieu mes ameurs*, a 4 voces.

12 (ff. 77v-85). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Misa de *Nunca fue pena mayor*, a 4 voces.

13 (ff. 85v-93). **Antonio de Ribera.** Misa a 4 voces.

14 (ff. 93v-104). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Misa a 4 voces.

15 (ff. 104v-114). **Juan Ancheta.** Misa a 4 voces.

16 (ff. 114v-124). **Periquín.** Misa *Fortuna disperata*, a 4 voces.

17 (ff. 124v-133). ⟨**Alonso Hernández (Fernández) de**⟩ **Tordesillas.** Misa, a 4 voces.

18 (ff. 133v-142). **Escobar.** Kyrie *Rex virginum*, a 4 voces. — **Peñalosa.** Gloria y Credo, a 4 voces. — **(Pedro Hernández)**. Sanctus, a 4 voces. — **Alonso Pérez de Alba**. Agnus, a 4 voces.

19 (ff. 142v-150). **Juan Ancheta.** Kyrie *Rex virginum amator*, a 4 voces. Gloria, credo. — **Escobar.** Sanctus Agnus, a 4 voces.

20 (ff. 150v-159v). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** Misa *Pro defundis*, a 4 voces.

21 (f. 160). **Alonso de Alba** (*Alonso Dalua*, ms.). *Alleluia, vidimus stellam*, a 3 voces. El tenor está en f. 130v del ms. 2.

22 (ff. 160v-161). **Alonso de Alba.** *Alleluia, Angelus, Domini*, a 3 voces. *In Resurrectione Domini*.

23 (ff. 161v-162). **Alonso de Alba.** *Alleluia, ascendo ad Patrem,* a 3 voces. *In Ascensione Domini.*

24 (ff. 162v-163). **Alonso de Alba.** *Alleluia, Deus verus,* a 3 voces. *In die sancto Pentecostes.*

25 (ff. 163v-164). **Alonso de Alba.** *Alleluia, O adoranda Trinitas,* a 3 voces. *De Trinitate.*

26 (ff. 164v-165). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** *Alleluia Caro mea,* a 3 voces. *De corpore Christi.*

27 (ff. 165v-166). **Alonso de Alba.** *Alleluia, assumpta est,* a 3 voces. *De Assumptione Virginis Mariae.*

28 (ff. 166v-167). **Alonso de Alba.** *Alleluia, Nativitas tua,* a 3 voces. *In nativitate Virginis Mariae.*

29 (f. 167v). ⟨**Pedro de**⟩ **Escobar.** *Alleluia, Primus ad Sion,* a 3 voces.

Es la segunda parte del manuscrito anterior, dividido para facilitar el manejo. En el interior de la cubierta, margen superior, se lee : «Este libro es parte de otro libro que tiene las mesmas cubiertas y se partió para que fuese más manual y las obras deste están rubricadas en el otro libro compañero deste.

En el inventario nuebo q. tomó el doctor y can° Juan Blasco en febrero de mil quinientos y nobenta y uno, está foliado este libro comenzando desde uno asta el fin, y assí quanto a este particular no se a de tener cuenta con el otro que arriba dice.»

Escrito por un mismo amanuense; foliación antigua desde la hoja 68 a 243, y nueva desde la 1 a 177. Modernamente se ha foliado en lápiz, margen inferior.

Manuscrito encuadernado con cubiertas de piel y madera; bastante bien conservado.

4

Siglo XVI, papel, 590 × 430 mm.; caja máx., 520 × 370; caja mín., 390 × 340; 151 ff., 14 pautados.

Libro de himnos, misas, antífonas y motetes

1 (ff. 3v-5). **Anónimo.** Antífona *Asperges me,* a 4 voces.

2 (ff. 5v-7). **Anónimo.** Himno *Beata quoque,* a 4 voces. *In festivitate Omnium Sanctorum.*

3 (ff. 7v-9). **Anónimo.** Himno *Tu lumen et splendor,* a 4 voces. *In Nativitate Domini.*

4 (ff. 9v-17). **Robledo.** Misa *Rex regum,* a 4 voces. Gloria incompleto.

5 (ff. 18v-30). **Cristóbal Morales.** Misa a 4 voces.

6 (ff. 30v-35). **Anónimo.** Himno *Tristitia et anxietas,* a 4 voces.

7 (ff. 35v-37). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Dies sanctificatus,* a 4 voces.

8 (ff. 37v-39). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Lapidabant Stephanum,* a 4 voces. *De Sancto Stephano.*

9 (ff. 39v-41). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Valde honorandus est,* a 4 voces. *Sancti Joannis Evangelistae.*

10 (ff. 41v-43). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Magnum haereditatis,* a 4 voces. *In festo Circuncisionis.*

11 (ff. 43v-46). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Tribus miraculis*, a 4 voces. *In Epiphania Domini.*

12 (ff. 46v-48). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Hodie beata Virgo*, a 4 voces. *In festo Purificationis.*

13 (ff. 48v-50). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Ave Maria*, a 4 voces. *In Anuntiatione B. V. M.*

14 (ff. 50v-52). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Jesus iunxit se*, a 4 voces. *In Resurrectione Domini.*

15 (ff. 52v-54). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Rex gloriae*, a 4 voces. *In Ascensione Domini.*

16 (ff. 54v-57). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Loquebantur*, a 4 voces. *In die Pentecostes.*

17 (ff. 57v-60). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Benedicta sit*, a 4 voces. *In Festo Trinitatis.*

18 (ff. 60v-62). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Lauda Sion*, a 4 voces. *In Festo Corporis Christi.*

19 (ff. 62v-65). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Tu es Pastor*, a 4 voces. *In Festo Sancti Petri.*

20 (ff. 65v-68). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Magne Sancte Paule*, a 4 voces. *In Festo Sancti Pauli.*

21 (ff. 68v-71). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Surge, propera*, a 4 voces. *In visitatione beatae Mariae.*

22 (ff. 71v-73). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Quae est ista*, a 4 voces. *In Festo Assumptionis beatae Mariae.*

23 (ff. 73v-75). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Misso Herodes*, a 4 voces. *In Decollatione Sancti Ioannis.*

24 (ff. 75v-77). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Nativitas tua*, a 4 voces. *In Nativitate beatea Mariae.*

25 (ff. 77v-79). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Nos autem gloriari*, a 4 voces. *In festo Sanctae Crucis.*

26 (ff. 79v-81). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Salvator mundi*, a 4 voces. *In festo Omnium Sanctorum.*

27 (ff. 81v-83). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Quantum luctum*, a 4 voces. *In festo Sancti Martini.*

28 (ff. 83v-85). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Congratulamini*, a 4 voces. *In presentatione beatae Mariae Virginis.*

29 (ff. 85v-87). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Dum Aurora*, a 4 voces. *In festo Sanctae Ceciliae.*

30 (ff. 87v-90). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Doctor bone*, a 4 voces. *In festo Sancti Andree.*

31 (ff. 90v-93). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *Quam pulchri*, a 4 voces. *In Conceptione beatae Mariae.* Incompleto.

32 (ff. 93v-98). **Giovanni Animuccia.** Antífona *Salve Regina*, a 6 y 8 voces.

33 (ff. 98v-103). **Petrus de Vitoria.** Antífona *Salve Regina*, a 6 voces.

34 (ff. 103v-106). **Petrus de Vitoria.** Antífona *Ave Maria*, a 8 voces.

35 (ff. 106v-110). **Guerrero.** Antífona *Salve Regina*, a 4 voces.

36 (ff. 110v-114). **Cristóbal Morales.** Motete *Quanti mercenarii*, a 6 voces.

37 (ff. 114v-116). ⟨**Tomás Luis**⟩ **Victoria.** Motete *Sancta Maria, succurre*, a 4 voces.

38 (ff. 116v-117). **Texeda.** Motete *Tu lumen*, a 5 voces.

39 (ff. 118v-128). **Palestrina.** Misa, a 4 voces.

40 (ff. 128v-151). **Melchior Robledo.** Misa, a 5 voces.

Manuscrito sin título, bastante deteriorado, con cubiertas de madera. Foliación original con cifras romanas en el margen superior. Los fols. 1 y 2 contienen el índice de las composiciones. Folios 1v, 2v, 3r, 17v, 18, 48v, 117v, 118 en blanco; bastante deteriorado.

5

Siglo XVI, papel, 400 × 280 mm.; caja máx., 390 × 250; caja mín., 260 × 220; 94 ff., 9 pautados.

LIBRO DE MISAS, SALMOS, HIMNOS, MOTETES, ANTÍFONAS, MAGNIFICATS Y LAMENTACIONES

1 (ff. 1v-2). **Anónimo.** Responsorio *In memoria aeterna,* a 4 voces.

2 (ff. 2v-10). **Anónimo.** Misa a 4 voces. Incompleto en el Kyrie, Christe y Gloria; en el Credo desde *Lumen de lumine.*

3 (ff. 10v-11). **Anónimo.** Responsorio *Peccatem me,* a 4 voces.

4 (ff. 11-v12). **Anónimo.** Motete *Dic nobis Maria,* a 4 voces.

5 (ff. 12v-14). **Anónimo.** Motete *Domine si fuisses hic,* a 4 voces.

6 (ff. 14v-16). **Anónimo.** Motete *Domine, Rex, Deus,* a 4 voces. *Pro pluvia.*

7 (f. 17). **Rubio.** Salmo *Ad te levavi,* a 4 voces.

8 (ff. 17v-19). **Anónimo.** Salmo *Cum invocarem,* a 4 voces.

9 (ff. 19v-21). **Anónimo.** Motete *Oravit Salomon,* a 4 voces. *Pro pluria petenda.*

10 (ff. 21v-22). **Melchor Robledo.** Motete *Et incarnatus,* a 4 voces. *Ad pluviam petendam.*

11 (ff. 22v-23). **Anónimo.** Motete *Psallite Deo nostro,* a 4 voces. *Ad pluviam petendam.*

12 (ff. 23v-24). **Anónimo.** Motete *Credo quod Redemptor meus,* a 4 voces.

13 (ff. 24v-25). **Anónimo.** Himno *Te lucis ante terminum,* a 4 voces.

14 (ff. 25v-27). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Himno *Gloria, laus, et honor,* a 4 voces.

15 (ff. 27v-30). **Anónimo.** Kyrie *Qui expansis,* a 4 voces. *Qui prophetice promsisti,* a 4 voces.

16 (ff. 30v-31). **Anónimo.** Motete *Christus Dominus factus est obediens,* a 4 voces.

17 (ff. 31v-37). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Magnificat, a 4 voces. Solamente versos pares.

18 (ff. 37v-45). **Gómez.** Magnificat a 4 voces. Solamente versos impares.

19 (ff. 45v-51). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Magnificat, a 4 voces. Solamente versos pares.

20 (ff. 51v-57). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Magnificat (VIº tono), a 4 voces. Solamente versos pares.

21 (ff. 57v-61). **Anónimo.** Lamentacion *Quomodo obtexit,* a 4 voces.

22 (ff. 61v-64). **Anónimo.** Motete *Beatus es et bene tibi erit. In festo S. Sebastiani,* a 4 voces.

23 (ff. 64v-65). **Iohannis Stiche.** Himno *Ave maris stella,* a 4 voces.

24 (ff. 65v-66). **Iohannis Stiche.** Motete *Et incarnatus est,* a 4 voces.

25 (ff. 66v-67). **(Francisco de) Peñalosa.** Kyrie eleison, a 4 voces.

26 (ff. 67v-68). **(Francisco de) Peñalosa.** Kyrie eleison, a 4 voces. *In feriis.*

27 (ff. 68v-82). **Basurto.** Misa *Pro defunctis,* a 4 voces. — Ff. 73v-74. **Pastrana.** Responsorio *Sicut cervus,* a 3 voces. — Ff. 74v-75. **Anónimo.** Responsorio *Sicut cervus,* a 2 voces.

28 (ff. 82v-83). **Anónimo.** Responsorio *Ne recorderis,* a 4 voces.

29 (ff. 83v-84). **Anónimo.** Responsorio *Qui Lazarum,* a 4 voces.

30 (ff. 84v-85). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Responsorio *In te Domine speravi,* a 4 voces.

31 (ff. 85v-87). ⟨**Francisco de**⟩ **Peñalosa.** Responsorio *Domine Jesu Christe,* a 4 voces.

32 (ff. 87v-88). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Responsorio *Miserere mei, Deus,* a 4 voces.

33 (ff. 88v-89). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Responsorio *Tibi soli peccavi,* a 5 voces.

34 (ff. 89v-90). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** Responsorio *Pater dimitte illis,* a 4 voces.

35 (ff. 90v-91). **Basurto.** Motete *Dic nobis Maria* y *Benedicamus Domino,* a 4 voces.

36 (ff. 91v-92). ⟨**Pedro de**⟩ **Pastrana.** *Benedicamus Domino,* a 4 voces.

37 (ff. 92v-93). ⟨**Martín de**⟩ **Ribaflecha.** *Benedicamus Domino,* a 4 voces.

38 (ff. 93v-94v). ⟨**Francisco de Peñalosa**⟩. Misa *Ferial,* a 4 voces. Incompleta.

Manuscrito que forma cuerpo con los números 6 y 11, protegido por dos tablas de madera; bastante deteriorado. Faltan algunas hojas al principio y al fin, aunque la foliación antigua proceda de 1 a 100.

Por haber sido cortado el margen superior faltan los nombres de los autores de muchas de sus composiciones.

6

Siglos XVII-XVIII, papel, 420 × 280 mm.; caja máx., 380 × 250; caja mín., 270 × 250; 24 ff., 6-9 pautados.

Libro de himnos, secuencias y misas

1 (ff. 1v-2). **Anónimo.** Himno *Iesu dulcis memoria,* a 4 voces.

2 (ff. 2v-5). **Anónimo.** Himno *Hi tamen scholis retenti,* a 4 voces. *In festo Sanctorum Martyrum Justi et Pastoris.*

3 (ff. 6v-8). **Anónimo.** Himno *Te, Joseph celebrent,* a 4 voces. *In festo Sancti Joseph.*

4 (ff. 8v-10). **Anónimo.** Secuencia *Stabat Mater,* a 4 voces. *In festo septem dolorum.*

5 (ff. 10v-12). **Anónimo.** Himno *Maria soror Lazari,* a 4 voces. *In festo Sancte Marie Magdalene.*

6 (ff. 12v-13). **Anónimo.** Himno *Fortem virili,* a 4 voces. *In festo Sancte Anne.*

7 (ff. 13v-15). **Anónimo.** Himno *Defensor alme,* a 4 voces. *In festo Sancti Iacobi.*

8 (ff. 15v-16). **Anónimo.** Secuencia *Stabat mater,* a 4 voces. *In festo Septem Dolorum.*

9 (ff. 17v-24). **Anónimo.** Misa pro defunctis, a 4 voces. Incompleta a partir de la mitad del Benedictus.

Manuscrito muy deteriorado, que forma cuerpo con los números 5 y 11; consta de dos partes: 1.ª, ff. 1-16; 2.ª, ff. 17-24. Faltan algunas hojas del principio. Escrito por varios amanuenses. Las hojas 5v, 6, 16v-17, en blanco. Aparece sin cubiertas.

7

Siglo XVI, papel, 530 × 390 mm.; caja máx., 500 × 370; caja mín., 330 × 340; 103 ff., 11 pautados.

Libro de salmos, himnos, secuencias y misas

1 (ff. 4-6). **Anónimo.** Salmo *Beatus vir*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

2 (ff. 6v-8). **Anónimo.** Salmo *Laudate pueri*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

3 (ff. 8v-9). **Anónimo.** Salmo *Laudate Dominum omnes gentes*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

4 (ff. 9v-11). **Anónimo.** Himno *Iste confessor*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

5 (ff. 11v-15). **Anónimo.** Himno *Iste confessor*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

6 (ff. 15v-18). **Anónimo.** Salmo *Dixit Dominus*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

7 (ff. 18v-22). **Anónimo.** Salmo *Confitebor*, a 4 y 5 voces. Solamente los versos pares.

8 (ff. 22v-25). **Anónimo.** Salmo *Credidi*, 1.º tono, a 4 y 5 voces. Solamente los versos pares.

9 (ff. 25v-29). **Anónimo.** Salmo *Beati omnes*, a 4 y 5 voces. Solamente los versos pares.

10 (ff. 29v-31). **Anónimo.** Salmo *Lauda Ierusalem*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

11 (ff. 31v-34). **Anónimo.** Himno *Sacris solemniis*, a 4 voces.

12 (ff. 34v-35). **Anónimo.** Himno *Pange lingua*, a 4 voces.

13 (ff. 35v-38). **Anónimo.** Himno *In mortem a discipulo*, a 4 voces.

14 (ff. 38v-39). **Anónimo.** Himno *Pange lingua*, a 4 voces.

15 (ff. 39v-43). **Anónimo.** Salmo *Laetatus sum*, a 5 voces. Solamente los versos pares.

16 (ff. 43v-46). **Anónimo.** Salmo *Nisi Dominus*, a 5 voces. Solamente los versos pares.

17 (ff. 46v-49). **Anónimo.** Versículos de salmos *In manus tuas, Scapulis suis, Quoniam in me speravit*, a 4 voces.

18 (ff. 49v-52). **Anónimo.** Salmo *Dixit Dominus*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

19 (ff. 52v-55). **Anónimo.** Salmo *Laudate pueri*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

20 (ff. 55v-59). **Anónimo.** Salmo *Laetatus sum*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

21 (ff. 59v-62). **Anónimo.** Salmo *Nisi Dominus*, a 4 voces. Solamente los versos pares.

22 (ff. 62v-66). **Anónimo.** Salmo *Lauda Ierusalem*, a 5 voces. Solamente los versos pares.

23 (ff. 66v-68). **Jean Maillard.** Antífona *Quae est ita*, a 4 voces.

24 (ff. 68v-75). **Robledo.** Himno *Te Deum*, a 4 voces.

25 (ff. 75v-76). **Anónimo.** Kyrie, a 4 voces.

26 (ff. 76v-80). ⟨**Palestrina**⟩. Himno *O lux et decus*, a 5 voces. *In festo S. Jacobi.*

27 (ff. 80v-83). **Anónimo.** Himno *Defensor alme*, a 4 voces.

28 (ff. 83v-90). **Anónimo.** Secuencia *Lauda Sion,* a 5 voces.

29 (ff. 90v-103v). **Anónimo.** Misa, a 4 voces. Falta el Agnus.

Manuscrito muy deteriorado y de difícil lectura. Al cortarse los extremos de las hojas desaparecieron los nombres de los autores. Faltan 4 hojas al principio y 7 al final. Aparece sin cubiertas.

8

Siglo XVI, papel, 575 × 425 mm.; caja máx., 490 × 322; caja mín., 360 × 300; 126 ff., 12 pautados.

Libro de antífonas, secuencias e himnos

1 (f. 1). **Jean Maillard.** Antífona *Vidimus gloriam eius.* Sólo Alto y Bajo.

2 (ff. 2v-5). **Anónimo.** Antífona *Benedicta es,* a 6 voces.

3 (ff. 5v-7). **Anónimo.** Antífona *Per illud ave,* a 6 voces. II parte : *Tunc mater exora,* a 6 voces.

4 (ff. 7v-12). **Anónimo.** Antífona *Salve Regina,* a 6 voces. Solamente las estrofas pares.

5 (ff. 12v-16). **Anónimo.** Antífona *Beata es, Salve, Ave Maria,* simultáneamente a 6 voces.

6 (ff. 16v-20). **Anónimo.** Antífona *Ave Maria, Salve,* simultáneamente a 6 voces.

7 (ff. 20v-25). ⟨**Morales**⟩. Antífona *Verbum iniquum,* a 5 voces.

8 (ff. 25v-27). **Robledo.** Antífona *Hoc corpus quod,* a 4 voces.

9 (ff. 27v-30). **Anónimo.** Antífona *Aspice Domine,* a 4 voces.

10 (ff. 30v-32). ⟨**Morales**⟩. Antífona *Sancta et Inmaculata,* a 4 voces.

11 (ff. 32v-34). **Anónimo.** Antífona *Benedicta tu es,* a 4 voces.

12 (ff. 34v-36). **Anónimo.** Antífona *O beata Maria,* a 4 voces.

13 (ff. 36v-38). **Anónimo.** Antífona *Accipe quod offerimus,* a 4 voces.

14 (ff. 38v-40). **Anónimo.** Antífona *O Sacrum convivium,* a 4 voces.

15 (ff. 40v-45). **Anónimo.** Antífona *Pastores, quidnam vidisti,* a 5 voces.

16 (ff. 45v-50). **Anónimo.** Antífona *Fremuit spiritus Jesu,* a 6 voces.

17 (ff. 50v-53). **Anónimo.** Antífona *Preter rerum seriem,* a 6 voces.

18 (ff. 53v-56). **Anónimo.** Antífona *Virtus Sancti Spiritus,* a 6 voces.

19 (ff. 56v-59). **Anónimo.** Antífona *Tota pulchra es,* a 4 voces.

20 (ff. 59v-62). **Anónimo.** Antífona *Quid multiplicati sunt,* a 4 voces.

21 (ff. 62v-65). **Anónimo.** Antífona *Ego dormivi,* a 4 voces.

22 (ff. 65v-67). **Anónimo.** Antífona *Erravi sicut ovis,* a 4 voces.

23 (ff. 67v-69). **Anónimo.** Antífona *Delicta iuventutis meae,* a 4 voces.

24 (ff. 69v-71). **Anónimo.** Antífona *Salvum me fac,* a 4 voces.

25 (ff. 71v-73). **Anónimo.** Antífona *Angelus Domini ad pastores*, a 4 voces.
26 (ff. 73v-75). **Anónimo.** Antífona *Parvulus filius*, a 4 voces.
27 (ff. 75v-77). **Anónimo.** Antífona. *Deus, qui sedes*, a 4 voces.
28 (ff. 77v-79). **Anónimo.** Antífona *Tibi enim*, a 4 voces.
29 (ff. 79v-82). **Anónimo.** Antífona *Tulerunt Dominum meum*, a 4 voces.
30 (ff. 82v-85). **Anónimo.** Antífona *In Domino confido*, a 4 voces.
31 (ff. 85v-89). **Anónimo.** Antífona *Dominus in templo*, a 4 voces.
32 (ff. 89v-91). **Anónimo.** Antífona *Caro mea vere est cibus*, a 4 voces.
33 (ff. 91v-93). **Anónimo.** Antífona *Hic est panis*, a 4 voces.
34 (ff. 93v-96). **Anónimo.** Antífona *Cor mundum crea*, a 4 voces.
35 (ff. 96v-99). **Anónimo.** Antífona *Averte faciem tuam*, a 4 voces.
36 (ff. 99v-101). **Anónimo.** Antífona *Miserere mei*, a 4 voces.
37 (ff. 101v-103). **Anónimo.** Antífona *Ecce anima mea*, a 4 voces.
38 (ff. 103v-105). **Anónimo.** Antífona *Dum deambularet Dominus*, a 4 voces.
39 (ff. 105v-108). **Anónimo.** Antífona *Vocem meam audivi*, a 4 voces.
40 (ff. 108v-112). **Anónimo.** Antífona *Inviolata, Alma Redemptoris, Regina coeli, Ave Regina*, simultáneamente a 4 voces.
41 (ff. 112v-118). **Anónimo.** Secuencia *Victimae paschali*, a 5 voces.
42 (ff. 118v-122). **Anónimo.** Motete *Deus qui nos patrem*, a 4 voces.
43 (ff. 122v-123). **Anónimo.** Motete *O salutaris Hostia*, a 4 voces.
44 (ff. 123v-124). **Anónimo.** Motete *Regi saeculorum*, a 4 voces.
45 (ff. 124v-126). **Anónimo.** Himno *Nova veniens*, a 4 voces. *In dedicatione Ecclesiae.*

Manuscrito con cubiertas de piel negra sobre tablas de madera. Faltan las 11 hojas primeras. Foliación original en el margen superior y moderna en el inferior. Las hojas 1v, 2, 126v en blanco. Escrito por el mismo amanuense hasta la hoja 124, siendo de mano posterior las hojas 124v-126.

9

Siglo XVI, papel, 560 × 420 mm.; caja máx., 530 × 360; caja mín., 350 × 300; 106 ff., 11-12 pautados.

Libro de magnificat, himnos y misas

1 (ff. 1v-2). **Anónimo.** Verso *Domine ad adiuvandum*, a 5 voces.
2 (ff. 3v-12). **Anónimo.** Magnificat, Tono 1.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
3 (ff. 12v-19). **Anónimo.** Magnificat, Tono 2.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
4 (ff. 19v-28). **Anónimo.** Magnificat, Tono 3.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.

5 (ff. 28v-35). **Anónimo.** Magnificat, Tono 4.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
6 (ff. 35v-47). **Anónimo.** Magnificat, Tono 5.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
7 (ff. 47v-56). **Anónimo.** Magnificat, Tono 6.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
8 (ff. 56v-67). **Anónimo.** Magnificat, Tono 7.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
9 (ff. 67v-76). **Anónimo.** Magnificat, Tono 8.º, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
10 (ff. 76v-83). **Anónimo.** Magnificat, a 5 y 6 voces. Solamente los versos pares.
11 (ff. 83v-84). **Anónimo.** Himno *Hic nempe mundi*, a 4 voces. *In festo unius martyris.*
12 (ff. 84v-85). **Anónimo.** Himno *Illustre quidam*, a 4 voces. *In festo Transfigurationis.*
13 (ff. 88v-106). **Anónimo.** Misa, a 5 voces.

Manuscrito con cubiertas de piel sobre cartón, bastante deterioradas. Foliación original con cifras romanas en el margen superior y moderna en el margen inferior que se sigue. Ff. 1, 2v-3, 84v-86, 86v-88, 106v en blanco. Varios amanuenses a partir del f. 83v.

10

Siglo XVI, papel, 575 × 390 mm.; caja máx., 550 × 340; caja mín., 215 × 340; 89 ff., 11 pautados.

Libro de magnificat

1 (ff. 1v-6). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 1.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
2 (ff. 6v-11). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 2.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
3 (ff. 11v-16). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 3.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
4 (ff. 16v-21). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 4.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
5 (ff. 21v-26). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 5.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
6 (ff. 26v-31). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 6.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
7 (ff. 31v-36). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 7.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
8 (ff. 36v-41). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 8.º, a 4 voces. Solamente los versos impares.
9 (ff. 41v-47). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 1.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
10 (ff. 47v-53). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 2.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
11 (ff. 53v-59). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 3.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
12 (ff. 59v-65). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 4.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
13 (ff. 65v-71). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 5.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
14 (ff. 71v-77). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 6.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
15 (ff. 77v-83). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 7.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.
16 (ff. 83v-89). ⟨**Palestrina**⟩. Magnificat, Tono 8.º, a 4 voces. Solamente los versos pares.

Manuscrito bien conservado, escrito por un mismo amanuense. Foliación antigua incompleta, con cifras árabes en el margen superior y foliación moderna en el margen inferior. Encuadernado con cubiertas de piel sobre cartón, bastante deterioradas en la parte inferior.

11

Siglo XVII-XVIII, papel, 450 × 250 mm.; caja máx., 390 × 220; caja mín., 260 × 220; 17 ff., 11 pautados.

LIBRO DE MISAS, ANTÍFONAS Y SALMOS

1 (ff. 1v-4). **Anónimo.** Misa para Adviento y Cuaresma, a 4 voces.
2 (ff. 4v-6). **Anónimo.** Kyrie y *Et incarnatus*, a 4 voces.
3 (ff. 6v-9). **Anónimo.** Antífona *Salve Regina*, a 4 voces.
4 (ff. 9v-13). ⟨**Palestrina**⟩. Antífona *Pulchra es, amica mea*, a 4 voces.
5 (ff. 13v-15). **Anónimo.** Antífona *Regina coeli*, a 4 voces.
6 (ff. 15v-17). **Anónimo.** Salmo *In exitu Israel*, a 4 voces, incompleto.

Cuaderno manuscrito por varios amanuenses, sin cubiertas. Su estado de conservación adolece de bastantes deterioros. Las cubiertas están escritas y numeradas como folios.

12

Año 1741, papel, 450 × 270 mm.; caja máx., 440 × 270; caja mín., 350 × 320; 19 ff., 8-10 pautados.

MISA DE REQUIEM CON RESPONSORIO

(ff. 1-19). **Juan Francisco de Sayas.** Misa de Requiem, a 4 voces. Introito, Kyrie, Gradual, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio, Responsorio.

Fol. 1. *Misa de Requiem a 4 con Motetes a devoción de las Benditas Animas del Purgatorio. Compuesta por Juan Francisco de Sayas sobre el canto llano. Año 1741.*

Manuscrito que consta de una colección de hojas corroídas y sueltas, por lo que había de formar el lomo. Encuadernación con cubiertas de piel sobre cartón, desprendidas una de otra.

13

Siglo XVIII, papel, 450 × 320 mm.; caja máx., 440 × 270; caja mín., 410 × 260; 74 ff., 10 pautados.

LIBRO DE SALMOS, MAGNIFICAT E HIMNOS

1 (ff. 1-3). **Anónimo.** Salmo *Dixit Dominus* (versos pares), a 4 voces.
2 (ff. 3v-4). **Anónimo.** Salmo *Laudate Dominum* (versos pares), a 4 voces.
3 (ff. 4v-6). **Anónimo.** Salmo *Lauda Ierusalem* (versos pares), a 4 voces.

4 (ff. 6v-8). **Anónimo.** Salmo *Credidi* (versos pares), a 4 voces.
5. (ff. 8v-13). **Anónimo.** Salmo *In exitu Israel* (versos pares), a 4 voces.
6 (ff. 13v-17). **Anónimo.** Salmo *Domine, probasti me* (versos pares), a 4 voces.
7 (ff. 17v-21). **Anónimo.** Salmo *Memento, Domine* (versos pares), a 4 voces.
8 (ff. 21v-24). **Anónimo.** Salmo *In exitu Israel* (versos pares), a 4 voces.
9 (ff. 24v-29). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 1.r tono (versos pares), a 4 voces.
10 (ff. 29v-35). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 2.º tono (versos pares), a 4 voces.
11 (ff. 35v-41). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 3.r tono (versos pares), a 4 voces.
12 (ff. 41v-46). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 4.º tono (versos pares), a 4 voces.
13 (ff. 46v-51). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 5.º tono (versos pares), a 4 voces.
14 (ff. 51v-56). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 6.º tono (versos pares), a 4 voces.
15 (ff. 56v-62). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 7.º tono (versos pares), a 4 voces.
16 (ff. 62v-68). **Anónimo.** Cántico *Magnificat,* 8.º tono (versos pares), a 4 voces.
17 (ff. 68v-71). **Anónimo.** Himno *Sacris solemniis* (versos pares), a 4 voces.
18 (ff. 71v-74). **Anónimo.** Himno *Verbum Supernum* (versos pares), a 4 voces.

Encuadernado con tapas de piel sobre madera; medianamente conservado. Las obras que figuran en este libro son copiadas de otros de mayor tamaño de este mismo Archivo, sin duda por facilitar el manejo.

14

Siglo XVIII, papel, 420 × 310 mm.; caja máx., 400 × 270; caja mín., 370 × 250; 23 ff., 10 pautados.

Libro de himnos, antífonas y cánticos

1 (ff. 1-9). **Anónimo.** *Te Deum laudamus* (versos pares), a 4 voces.
2 (ff. 10v-14). **Anónimo.** Cántico *Benedictus* (versos pares), a 4 voces.
3 (ff. 14v-17). **Anónimo.** Antífona *Salve, Regina* (estrofas pares), a 4 voces.
4 (ff. 17v-19). **Anónimo.** Antífona *Pulchra es,* a 4 voces.
5 (ff. 19v-21). **Anónimo.** Antífona *Regina coeli,* a 4 voces.
6 (ff. 22v-24). **Anónimo** Antífona *Asperges me,* a 4 voces.
7 (ff. 24v-26). **Anónimo.** Antífona *Vidi aquam,* a 4 voces.

Encuadernado en piel sobre cartón; medianamente conservado.

15

Siglo XVIII, papel, 450 × 320 mm.; caja máx., 420 × 270; caja mín., 390 × 250; 93 ff., 10 pautados.

Libro de Passio

1 (ff. 1-52). **Anónimo.** *Passio Dominicae Palmarum,* a 4 voces.
2 (ff. 52v-93). **Anónimo.** *Passio in die Veneris Sancti,* a 4 voces.

Está encuadernado con tapas de piel sobre madera bien conservado.

16

Siglo XVI, papel, 230 × 170 mm.; caja máx., 220 × 150; caja mín., 160 × 130; 9 ff., 9 pautados.

Librito de salmos, antífonas e himnos

1 (f. 2). **Aníbal Stábile.** Salmo *In convertendo,* a 8 voces.
2 (f. 2v). **Bernardo Nanino.** Salmo *Beati omnes,* a 8 voces.
3 (f. 3). **Ruggiero Joannelli.** Salmo *Dixit Dominus,* a 8 voces.
4 (f. 4). **Ruggiero Joannelli.** Salmo *Confitebor,* a 8 voces.
5 (f. 4v). **Ruggiero Joannelli.** Antífona *Beata es Virgo,* a 8 voces.
6 (f. 5). **Prospero.** Antífona *Salve Regina,* a 8 voces.
7 (f. 5). **Ruggiero Joannelli.** Salmo *Lauda Jerusalem,* a 8 voces.
8 (f. 6). **Palestrina** *(Joannis p.i All.i prenes,* ms.). Cántico *Magnificat,* a 8 voces.
9 (f. 7). **Aníbal Zoilo.** Cántico *Nunc dimittis,* a 8 voces.
10 (f. 7v). **Bernardo Nanino.** Salmo *Laetatus sum,* a 8 voces.
11 (f. 8). **Próspero.** Salmo *Laudate pueri,* a 8 voces.
12 (f. 9). **Aníbal Stabile.** Salmo *Quemadmodum desiderat,* a 8 voces.
13 (f. 9v). **Palestrina.** Antífona *Petre, amas me,* a 8 voces.

Cuaderno manuscrito, que contiene el *Cantus primus* del primer Coro de cada una de sus composiciones.

Sin cubiertas. Le falta el primer folio. Mediana conservación.

17

Siglo XVI, papel, 140 × 210 mm.; caja máx., 130 × 180; caja mín., 110 × 170; 14 ff., 4 pautados.

1 (ff. 1-11). **Pastrana.** Misa, a 6 voces.
2 (ff. 11v-12). **Pastrana.** Villancico *Señores el ques nascido*, a 3 y 5 voces.
3 (ff. 12v-13). **Pastrana.** Motete *Secundum multitudinem dolorum*, a 6 voces.

Manuscrito que consta de un cuaderno, como el descrito, para cada voz.
Solamente se hallan el Altus, Tenor 1us y Tenor 2us.
Con cubierta de cartoncillo; bien conservados.

B) CÓDICES GREGORIANOS

18

Siglo XIV, pergamino, 420 × 290 mm.; caja normal, 350 × 240; 163 ff., (34-203).

ANTIFONARIO DE TEMPORE

1 (ff. 34-38). *Navidad : Fiesta y cinco ferias siguientes.* Antífonas, Invitatorios de Maitines, Responsorios y versículos de las distintas Horas del Oficio Divino.
2 (ff. 38-40). *Circuncisión.* Íd.
3 (ff. 40-51). *Epifanía e infraoctava.* Íd.
4 (ff. 51v-75). *Domínicas después de Epifanía. Septuagésima*, etc. Íd.
5 (ff. 75v-114). *Cuaresma.* Íd.
6 (ff. 115-132). *Semana Santa.* Íd.
7 (ff. 133-154). *Resurrección.* Íd.
8 (ff. 155-158). *Ascensión.* Íd.
9 (ff. 159-164). *Pentecostés.* Íd.
10 (ff. 165-170). *Sma. Trinidad.* Íd.
11 (ff. 171-203). *Domínicas después de Pentecostés.* Íd.

Cubiertas de madera forrada de piel.

19

Siglo XVI, pergamino, 560 × 400 mm.; caja normal, 410 × 280; 136 ff., (218-233 y 1-174).

Graduale de tempore

1 (ff. 218-230). *Semana Santa :* Introitos, Graduales, Tractos, Alleluias, Ofertorios, Comunios en canto llano.

2 (ff. 230-233v y nueva numeración : 1-35). *Vigilia de Pascua y Pascua.* Íd.

3 (ff. 35v-60). *Domínicas después de Pascua y tres ferias antes de la Ascensión.* Íd.

4 (ff. 60v-67). *Ascensión.* Íd.

5 (ff. 67v-84). *Pentecostés.* Íd.

6 (ff. 91-99). *Corpus.* Íd.

7 (ff. 99-159). *Domínicas siguientes :* (f. 103) III después de la Sma. Trinidad; (f. 108). IV; (f. 111) V; (f. 114v) VI; (f. 118v) VII; (f. 121) VIII; (f. 125) IX; (f. 128) X; (f. 133) XI; (f. 137) XII; (f. 137v) XIII; (f. 138) XIV; (f. 150) XV. (f. 153v) XVI; (f. 157v) XVII.

Iniciales en arabescos de varios colores. Cubiertas de madera forrada de piel.

20

Siglo XVI, pergamino, 560 × 400 mm.; caja normal, 400 × 300; 146 ff., (15-180).

Antifonario de tempore

1 (ff. 15-48). *Resurrección e Infraoctava :* Responsorios de Maitines, versículos, Antífonas para las distintas Horas del Oficio Divino en canto llano.

2 (ff. 48-100). *Domínicas siguientes a Pascua y ferias :* Antífonas para las distinsas Horas y Antif. de Sta. María : *Regina mundi* y *Regina coeli.*

3 (ff. 100v-130). *Vigilia de la Ascensión y Ascensión :* Antif. Invitatorio de Maitines, Responsorios.

4 (ff. 130-161). *Pentecostés y ferias siguientes :* Invitatorio, Responsorios, Antífonas.

5 (ff. 161-180v). *Sma Trinidad :* Invitatorio, Responsorios, Antífonas.

Iniciales y rúbricas en colores variados y rojo. Cubiertas de madera forrada de piel.

C) IMPRESOS

1

Cantus Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem necnon Hymni Religionum quatuor vocibus concinendi Joannis Petri Aloysii Praenestini. Venetiis apud Angelum Gardanum MDLXXXIX.

1 vol. 460 × 340 mm; 62 ff. (46-123 ff.).
Incompleto, al inicio faltan 45 hojas, 39 al fin y 16 en el intermedio. Bastante deteriorado en sus cubiertas.

2

Christophori Moralis hyspalensis missarum Liber primus. Colofón : Impressum Romae per Valerium Doricum et Ludovicum fratres anno Salutis MDXLIIII.

1 vol. 420 × 280 mm., 151 ff. (1-151 ff.).
Cubiertas de pergamino armadas con cartón, algo deterioradas.

3

Thomae Ludovici a Victoria abulensis motecta festorum totius anni cum communi Sanctorum... Romae ex typographia Dominici Basae MDLXXXV. Apud Alexandrum Gardanum.

1 vol., 520 × 390 mm., 98 ff. (3-100 ff.)
En fol. 100^{v} índice de los 45 motetes, se señalan dos de Francisco Guerrero y uno de Francisco Soriano. Encuadernado en piel y madera.

4

Thomae Ludovici a Victoria abulensis Missarum libri duo ..... Romae. Ex typographia Dominici Basae MDLXXXIII. Apud Alexandrum Gardanum.

1 vol., 550 × 400 mm.; pág. 1 s. n. + 295.
En pág. 1 s. n., Dedicatoria a Felipe II de España. Pág. 295, índice de las 9 misas. Encuadernado en piel y madera.

5

Thomae Ludovici de Victoria abulensis Missae... Romae. Ex typographia Ascanii Donangeli MDXCII, apud Franciscum Coattinum.

1 vol., 430 × 310 mm., 3 ff. s. n. + 192 págs.
Bastante deteriorado, particularmente en las últimas hojas. Encuadernado en piel, con segunda cubierta de arreglo sobrepuesta.

6

Thomae Ludovici de Victoria abulensis officium Hebdomadae Sanctae... Romae. Ex typographia Dominici Basae 1585. Apud Alexandrum Gardanum.

1 vol., 560 × 410 mm.; 2 ff. en blanco s. n. + 79 págs.
Falta frontispicio. Bien conservado, a excepción de sus cuatro últimas hojas que tienen el borde corroído. Encuadernado con cubiertas flexibles de pergamino.

7

Thomae Ludovici a Victoria abulensis himni totius anni... Romae. Ex typographia Dominici Basae. Apud Franciscum Zanettum MDLXXXI.

1 vol., 550 × 390 mm.; 1 f. s. n. + 184 págs.
Cubiertas de pergamino.

8

Thomae Ludovici a Victoria Abulensis cantica B. Virginis vulgo Magnificat... Romae. Ex Typographia Dominici Basae MDLXXXI. Apud Franciscum Zenettum.

1 vol., 568 × 410 mm.; 180 págs. (1-180),
Falta frontispicio. Algunas hojas tienen bastantes deterioros. Cubiertas de pergamino.

9

Liber magnificarum, quatuor vocibus, cum versibus septenis, ac octonis, et fugis duobus, tribus, et quatuor simul concinnatis, auctore Michaele Navarro Pampilonensi

cori magistro, summo ingenio, ad artem musicam excogitatus. Pampilonensi : Ex officina Caroli a Labayen. Anno 1614.

1 vol. 420 × 290 mm.; 2 ff. s. n. + 102.
Bien conservado, encuadernado con tapas de pergamino.

10

Missarum liber secundus Francisci Guerreri in alma Eclesia Hispalensis Portionarii et Cantorum praefecti. Romae, Ex typographia Dominici Basae. Apud Franciscum Zanettum MDLXXXII.

1 vol., 560 × 410 mm.; 1 f. s. n. + 140.
Bien conservado, con cubiertas de piel.

11

Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus, Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Magister. Missarum liber quintus... Romae, sumptibus Iacobi Berichiae. Apud Franciscum Coattinum M.D.XC.

1 vol., 460 × 320 mm.; 1 f. s. n. + 146.
Faltan las siete hojas finales. Bien conservado, con cubiertas de piel sobre cartón.

12

Sebastianus Aguilera de Heredia Cesaraugustanus Sanctae Cesaraugustanae Sedis Metropolitanae Portionarius et organis Praefectus. Liber canticorum Magnificat Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum, quaternis vocibus, quinis, senis et octonis concinendum. Cesaraugustae MDCXVIII.

1 vol., 510 × 400 mm., 199 ff.
Encuadernado con cubiertas de piel y madera, con bordes y broches de hierro.

13

Ioannis Navarri Hispalen. Psalmi, Hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae quatuor, quinque ac Sex vocibus concinendi necnon

Beatae semperque Virginis Dei genitricis Mariae Diversorum temporum antiphonae in fine Horarum dicendae... Romae, Ex Typographia Jacobi Tornerii, 1590.

1 vol., 420 × 310 mm., 168 ff.
Faltan las 5 primeras hojas y las dos últimas.
Encuadernado con cubiertas de piel y madera.

14

A) Joannis Petraloysii Proenestini Mottetorum quae partim quinis partim senis partim septenis vocibus concinantur.

Liber primus, secundus, tertius, quartus et quintus. Venetiis, Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDLXXXVI.

1 vol., 220 × 160 mm., 1-206 págs.
Solamente el Tenor.

B) Vincentii Ruffi Veronensis musici proeclarisimi, Sacrae modulationes vulgo motecta, quae potissimos totius anni festos dies comproehendunt, et senis vocibus concinuntur, nunc primum in lucem editae.

Liber primus et secundus.

Brixiae, Apud Petrum Mariam Marchettum. M.D.LXXXIII.

1 vol., 220 × 160 mm., 32 págs. (207-238).
Solamente el Tenor.

15

Felicis Anerii Romani Cappellae Apostolicae compositoris sacri Hymni, et cantica, sive motecta musicis notis expressa, quinis, senis, octonis vocibus canenda Liber Secundus. Romae, apud Aloysium Zannettum MDCII.

1 vol., 220 × 160 mm., 48 págs.
Solamente se conservan las partes de *Altus, Tenor, Bassus* y *Sextus*. Bien conservados, con cubiertas de cartón.

16

Pie ac devotissime lamentationes Hyeremiae prophetae tum etiam passiones Hiesu Christi Dominice Palmarum ac veneris sancti nunc primum a D. Paulo Aretino composite atque sub musicis rhitmis in lucem edite. Venetiis apud Antonium Gardane. M.D.XXXXVI.

1 vol., 150 × 210 mm, 22 págs.
Solamente se conserva la parte del *Bassus*. Bien conservado.

17

Completorium Romanum. Duae B. Virginis antiphonae, scilicet Salve Regina et Regina celi. Quatuorque alia motecta musica octonis vocibus infractis decantanda D. Io. Matthaeo Asula Veronensi autore. Ad R. D. Petrum Franciscum Zinum Canonicum Veronensem et Ecclesiae S. Stephani Archiepresbyterum. Venetiis, apud Haeredem Hieronymi Scoti MDLXXXV.

1 vol., 220 × 160 mm., 16 págs.
Completo en todas sus partes.

18

Missae octonis compositae tonis quarum quatuor, primi, secundi, tertii, et quarti Toni, in hoc Primo Libro, caeterorum vero tonorum in secundo continentur... Per R. D. Io. Matthaeum Asulam Veronensem, edite. Cum quatuor vocibus. Venetiis apud Iacobum Vincentium et Ricardum Amadinum, socios. MDLXXXVI.

1 vol., 220 × 160 mm., 34 págs.
Solamente las partes de *Tenor*, algo deteriorado, y *Bassus*.

19

Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae. A Fabio Constantino Romano Urbevetanae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Cum Basso ad organum. Romae, Ex Typographia Bartholomaei Zannetti. 1614.

1 vol., 220 × 160 mm., 32 págs.
Solamente las partes de *Cantus II, Altus I, Tenor II, Bassus I,* algún tanto deteriorados.

20

Motecta Francisci Guerreri in Hispalensi Ecclesia musicorum praefecti, quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis et duodenis concinuntur vocibus. Venetiis, apud Iacobum Vincentium 1597.

1 vol., 220 × 160 mm., 120 págs.
Completo en todas sus partes y bien conservados.

21

Orlandi Lassi Sacrae Cantiones (Vulgo motecta appellatae) quinque vocum, Tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Venetiis apud Angelum Gardanum M.D.LXXXVI.

1 vol., 150 × 210 mm., 224 págs.
Solamente las partes de *Altus, Tenor, Quintus, Sextus* bien conservados.

22

Messe concertate a otto voci con il Basso per l'organo di Benedetto Magni. Stampa del gardano in Venetia MDCXIV.

1 vol., 220 × 170 mm., 12 págs.
Solamente se conservan las partes de Tiple II, Alto II, Tenor I, II, Bajo I, Bajo para el órgano.

23

A) Madrigali a sei voci di Luca Marenzio Maestro di Capella dell' Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinal d'Este. In Venetia Appresso Angelo Gardano MDLXXXIIII.

B) Madrigali a sei voci Di Filippo di Monte Maestro di Capella della S. C. Maesta dell'Imperatore Rodolfo Secondo. In Venegia Appresso l'Herede di Hieronymo Scotto M.D.LXXXII.

1 vol., 220 × 160 mm.
Solamente se conservan las partes de *Canto, Alto, Basso.* En buen estado.

24

A) Asprilii Pacelli In alma Urbe Collegii germanici musicae magistri motectorum et Psalmorum qui octonis vocibus concinuntur Liber primus. Romae, apud Nicolaum Mutium 1597.

Superiorum permissu.

B) Primus Chorus Psalmorum ac Magnificat, quorum usus in Vesperis frequen-

tior est, octo vocibus. Ab Augustino Agazario Armonico Intronato. Venetiis apud Ricciardum Amadinum MDCXI.

1 vol., 220 × 160 mm.
Solamente se conservan las partes de *Cantus I, Tenor I, II, Bassus I, II.*

25

Io. Petri Aloysii Praenestini musici celeberrimi, missae quattuor octonis vocibus concinendae. Nunc primum in lucem editae. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum MDCI.

1 vol., 220 × 170 mm., 32 págs.
Completa y en buen estado de conservación.

26

Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda Auctore Ioan. Petro Aloysio Praenestino Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Cappellae Magistro Romae. Apud Franciscum Coattinum 1593.

1 vol., 220 × 160 mm., 72 págs.
Solamente se conservan las partes de *Cantus, Tenor, Quintus, Bassus.*

27

A) Di M. Giovanni Pierluigi da Palestrina una Messa a otto voci sopra il suo confitebor a due Cori.

B) Et di M. Bartholomeo lo Roi maestro de Capella del Vicere di Napoli una messa a quatro sopra il Panis quem ego dabo tibi de Lupo novamente poste in luce. In Venegia Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. MDLXXXV.

C) T. L. de Victoria. Lauda, Sion, a 8 voces.

1 vol., 220 × 160 mm.
Completa en todas sus partes y en buen estado de conservación.

28

Altus et Bassus primi Chori Francisci Suriani Romani motectorum quae octo vocibus concinuntur. Superiorum permisu. Romae per Nicolaum Mutium M.D.XCVII.

1 vol., 210 × 160 mm., 32 págs.
Solamente se conservan las partes de Altus I, Bassus, I Altus II, Bassus II.

29

Brevi concerti di Antonio il Verso a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 12 voci. Con el suo spartimento per l'organo. In Palermo, Appresso Gio : Battista Maringo. M.DC.VI.

1 vol., 210 × 160 mm., 28 págs.
Solamente las partes de Canto II, Tenore, Spartimento.

30

Thomae Ludovici de Victoria. Abulensis Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis alia duodenis, vocibus concinuntur : quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurima adjuncta noviter sunt impressa. Permissu Superiorum. Romae, apud Alexandum Gardanum MDLXXXIII.

1 vol., 220 × 160 mm., 88 págs.
Solamente se conservan las partes de *Cantus, Tenor, Bassus, Quintus, Sextus, septimus, octavus.* Bien conservados.

31

Cantuum quinque vocum (quos motetta vocant) Hermanni Matthiae Werrecoren. Musici excellentissimi, Liber primus nunc primum in lucem editus. Mediolani, Apud Franciscum et Simonem Moschenios M.D.LV.

1 vol., 150 × 210 mm., 56 págs.
Solamente se conservan las partes de *Altus, Tenor.*

32

Cantus hymnorum omnium secundum ordinem Romanae Ecclesiae Magni Adriani Wilart et aliorum authorum. Venetiis apud Hieronymum Scotum 1542.

1 vol., 150 × 220 mm., 28 ff.
Completa en todas sus partes.

33

Liber Cantionum Sacrarum (vulgo moteta vocant) quinque, sex, septem et octo vocum ex optimis quibusque musicis selectarum. Lovanii. Apud Petrum Phalesium. Anno M.D.LV.

1 vol., 160 × 210 mm., 110 ff.
Solamente se conservan las partes de *Tenor* y *Superius*.

34

Motectarum Divinitatis Liber primus que quinque absolute vocibus ex multis prestantissimorum musicorum Academiis collecta sunt. Ac demo impressa. Venetis Apud Claudium Correggiatem. MDLXVIIII.

1 vol., 150 × 210 mm., 48 págs.
Solamente se conservan las partes del *Cantus, Altus, Quintus*.

Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II

Por Lothar G. SIEMENS HERNÁNDEZ

Últimamente se han publicado interesantes trabajos acerca del músico Sebastián Durón. Dignas son de mencionar las noticias que sobre su vida y obra han aportado los señores Solar-Quintes y J. Subirá en trabajos publicados en diferentes *Anuarios* del Instituto Español de Musicología.[1] Con estas noticias se han llenado muchas lagunas que existían en su biografía, y podemos ahora conocer más detalles sobre los diferentes aspectos del desempeño de su profesión en la corte del último de los Austrias y en la de doña Mariana de Neoburgo en el exilio.

¿Qué sabemos, no obstante, acerca de toda su vida anterior a este período? Nada con plena seguridad, excepto que nació en Brihuega. Desconocemos la fecha de su nacimiento, los datos que nos hablen de su formación musical y los primeros pasos de su vida profesional. No podemos pasar por alto las noticias referentes a este período que, como posiblemente ciertas, nos dan algunos de los diccionarios biográficos últimamente publicados, después de haber rechazado la mayor parte de lo falsamente aportado por biógrafos como Saldoni, Soriano Fuertes, Mitjana, etc. Tales son las que datan el nacimiento de Durón en 1645, y las que declaran que el comienzo de su carrera musical fue como maestro de capilla en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Acerca de lo primero no hemos visto ni encontrado referencia alguna que nos remita de una manera concreta al documento digno de fe que así lo declare. En cuanto a lo segundo, una minuciosa investigación que lleva a cabo en Las Palmas la profesora doña Lola de la Torre, acerca de la capilla musical de la Catedral, ha demostrado que el Durón maestro de capilla de Las Palmas no era Sebastián, sino su hermano Diego, que lo fue desde 1676 hasta 1731, año en que murió ya muy anciano, al parecer.

1. Nicolás A. Solar-Quintes, *Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón*, en *Anuario Mus.*, vol. x, Barcelona, 1955, y *Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón*, íd., vol. xiii, Barcelona, 1958. — José Subirá, *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos*, en *Anuario Mus.*, vol. xiv, Barcelona, 1959. págs. 222 y 223.

Entre los documentos descubiertos por la señora De la Torre en la Catedral de Las Palmas, existe en las actas capitulares referencia a un memorial presentado por Diego Durón, a principios del año 1685, en el que declara haber sido nombrado titular del mismo magisterio en la Catedral de Burgo de Osma, por lo que se despide. Naturalmente, el cabildo no quiso permitir la marcha de un músico de la altura de Diego Durón y, aumentándole el salario, logró que se quedara en Canarias. Modesta colaboración por nuestra parte fue el desplazarnos a Burgo de Osma en busca de noticias de Diego Durón. El éxito de esta investigación fue doble, pues no sólo encontramos las noticias que buscábamos, sino además un gran filón de datos sobre Sebastián Durón, quien era nombrado organista mayor al mismo tiempo que nombraban a su hermano Diego maestro de capilla.

Las noticias que, sacadas de las actas capitulares de las Catedrales de Sevilla, Burgo de Osma y Palencia, componen este trabajo, suponen un avance en el conocimiento de la personalidad musical y humana de Sebastián Durón, y nos presentan novedades de gran interés, tales como sus grandes dotes de organista, etc.

Hemos de hacer constar, ante todo, nuestro profundo agradecimiento, en primer lugar, hacia la ya citada profesora doña Lola de la Torre, tanto por su apoyo, aliento y no poca orientación en la confección de este trabajo, cuanto más por la valiosa prestación de datos y noticias por ella hallados en la Catedral de Las Palmas, sin olvidar que el descubrimiento de las noticias que componen nuestro trabajo es en realidad el fruto de su investigación. Son también acreedores de nuestra más profunda gratitud todas aquellas personas que facilitaron nuestra labor prestándonos constantemente su desinteresado apoyo y colaboración; muy en especial los señores don Bartolomé Marina Arranz y don Tomás Leal Duque, respectivamente canónigo y beneficiado encargados del archivo de la Catedral de Burgo de Osma; don Jesús San Martín Payo, canónigo archivero de la Catedral de Palencia, y don Juan Ruiz Picón, beneficiado y adjunto del canónigo archivero de la Catedral de Sevilla.

Adoptamos el siguiente criterio para la transcripción de los documentos encontrados: respetamos cuidadosamente su ortografía, pero deshacemos las abreviaturas y puntuamos y acentuamos a la moderna, poniendo mayúsculas en los nombres propios de lugares y personas; con el fin de que el significado de los textos quede lo más claro posible, suplimos entre [ ] algunos vocablos que quedan sobreentendidos, así como letras de cuya falta adolecen algunas palabras. Asimismo, y para evitar su constante repetición, usamos de las abreviaturas ACS, ACO y ACP para Actas Capitulares de Sevilla, Actas Capitulares de Burgo de Osma y Actas Capitulares de Palencia, respectivamente.

Las primeras noticias que de Sebastián Durón hemos encontrado en Sevilla[2] apare-

2. Arch. Cat. Sevilla : *Autos capitulares de los años de 1679-1680.*

cen en 1680, año en el que llegó para hacer oposiciones al cargo vacante de segundo organista. No hemos podido averiguar el lugar de donde procedía; no obstante, son interesantes algunas noticias comprendidas entre la muerte de su antecesor, de que da cuenta el Deán en la sesión capitular del 26 de abril de 1679 (fol. 24v), hasta la llegada de Durón, tanto por la idea que nos puedan aportar sobre la importancia de dicho puesto, como por lo que nos revelan acerca del origen de algunos opositores mencionados en ellas.

Era por entonces maestro de capilla Alonso Xuarez, y primer organista Francisco de Medina, ambos racioneros.

Al parecer, el cargo de segundo organista en Sevilla no estaba destinado a una mera sustitución a falta del primero, como sucedía en otras Catedrales, sino que uno y otro se distribuían el trabajo. Una persona sola era insuficiente para cumplimentar todas las funciones de órgano señaladas por la diputación de ceremonias catedralicias. Vemos de esta manera, a través del estudio de las ACS que, desde la muerte de su compañero, son varias las quejas presentadas por Francisco de Medina ante el cabildo, al verse imposibilitado para cumplir con todas sus obligaciones debido al enorme sobrecargo de trabajo. El cabildo determinó, en repetidas ocasiones, que se le diese ayuda de costa por atender a más deberes de los que le correspondían; y, para aliviarle en su labor y procurar que las funciones de órgano no se vieran disminuidas a causa de tan notable falta, mandó que Joseph Alonso de Prada le ayudara hasta que la vacante fuera ocupada, tomando a su cargo la mayor parte de lo que correspondía al segundo organista.

Los edictos para la provisión de este cargo se mandaron a poner en la sesión de cabildo del viernes 12 de mayo de 1679, pero éstos se cumplieron sin que vinieran opositores. El 6 de octubre de ese mismo año determinó el cabildo se pusieran edictos de nuevo a término de cuarenta días, con una modificación en cuanto a la paga del organista : 500 ducados de salario. En las restantes sesiones capitulares de 1679 no encontramos noticias referentes a los edictos publicados.

Respecto a los organistas que a Sevilla llegaron para oponer, no existen muchos datos concretos, de tal manera que ignoramos su número y la procedencia exacta de cada uno. Entre las pocas noticias que a ellos atañen, tenemos, en primer lugar, que Francisco de Medina había propuesto al cabildo, hacia mediados de septiembre de 1679, que llamase al organista de Baeza, y el cabildo resolvió que él mismo se encargase de escribirle si quería venir a ser oido; en lo sucesivo no volvimos a encontrar datos sobre este asunto.

Interesa, al llegar a este punto, dar breve cuenta de un viaje que realizó el maestro de capilla Alonso Xuarez, con el fin de contratar músicos que ocuparan las numerosas vacantes de la capilla musical. En efecto : por las mismas fechas en las que Francisco de Medina proponía que se llamase al organista de Baeza, dio licencia el cabildo al maestro

de capilla para que hiciera este viaje. Contratando músicos, pasó por diversas localidades de Castilla la Nueva. En la sesión del 8 de enero de 1680 leyó el cabildo una carta del maestro de capilla en la que decía estar en Guadalajara, donde había caído enfermo, y pedía licencia para permanecer allí en tanto se curaba; se le concedió hasta mediados de febrero. En la sesión del 17 de enero mandó el cabildo se prorrogaran los edictos del segundo órgano — sin duda porque el maestro de capilla habría de ser uno de los jueces de la oposición —, y que así se hiciese saber a Juan de Torres, opositor. En el cabildo del 14 de enero leyóse otra carta de Alonso Xuarez, en la que hacía constar que continuaba en Guadalajara porque le duraban los achaques, y suplicaba se le prorrogase la licencia hasta los primeros días de marzo, y así se determinó. En esa misma sesión decidió de nuevo el cabildo aplazar las oposiciones hasta el 6 de marzo. Por último, en la sesión capitular del 28 de febrero fueron leídas, entre otras, dos cartas : la una, del organista de Granada, cuyo nombre no se cita, que anunciaba su venida a las oposiciones, y la otra, de Alonso Xuarez, notificando su pronta llegada acompañado de un tiple y un *opositor al órgano.*

Reunidos por fin en Sevilla todos los opositores, determinó el cabildo, en la sesión del 12 de marzo (fol. 17r — 1680 —), que el examen fuese el próximo jueves, 14.

> «...en el choro, después de completas, siendo jueces el maestro de capilla y el racionero organista. Y porque dicho examen fuese con entero conocimiento y se hiciese sin pasión el juicio, mandó el cabildo que asistiese también por tercero juez fray Juan de San Francisco, religioso de la horden de San Jerónimo habitador del combento de San Isidro de el Campo.»

Una vez realizado el examen, se determinó que los jueces fuesen a dar los resultados al cabildo del lunes, 18, por la tarde, pero la votación de los canónigos para la provisión definitiva del cargo no tuvo lugar hasta la sesión capitular del miércoles, 20 de marzo (folio 19r). Dice así:

> *Margen :* «Nombramiento de 2.º organista.»
> «Este día, estando llamado el cabildo para nombrar segundo organista, se requirió se votase por zédulas, y tubieron votos : D. Sebast[i]án Durón, natural de Zaragoça, *quarenta y tres*; Juan de Torres, natural de Marchena, organista de Antequera, vno; Esteban Lloz, cinco; con que salió por mayor parte nombrado D. Sebastián Durón, natural de Zaragoça, con seiscientos ducados de salario en la conformidad de los edictos, entendiéndose que sea por la voluntad del cabildo en la forma ordinaria.»

El dato que naturaliza a Durón en Zaragoza debe ser equívoco. Más adelante, en este mismo trabajo, encontraremos alusión a un documento digno de fe, como es el que contiene sus pruebas de limpieza de sangre, en la que se cita a Brihuega como lugar de su nacimiento. Incluso el propio Durón alude a este lugar como tal, tanto en su testamento, cuyo extracto

publicó Cotarelo Mori en su *Historia de la Zarzuela* (Madrid 1934), como en el codicilo publicado por el señor Solar-Quintes en el primero de sus dos trabajos anteriormente citados.

A la vista está que Sebastián Durón llegó a Sevilla ya formado como organista. Para conocer datos de su vida anterior bien podría ser significativa la mencionada referencia equívoca «natural de Zaragoza», sobre la que se insiste. Por otra parte, ¿no nos resulta sugerente esa prolongada estancia de Alonso Xuarez en Guadalajara — cuna de los Durón —, de donde vino acompañado de *un opositor al órgano*?

Sebastián Durón permaneció algo más de cinco años sirviendo en la Catedral de Sevilla como segundo organista. Durante todo ese tiempo las noticias que sobre él encontramos en las ACS son escasas. Las primeras que hay atañen a su actividad profesional:

Martes, 26 de marzo de 1680 (fol. 21r):

> «Segundos dobles, si se encargarán al 2º organista, cometida a la diputación de ceremonias.»
>
> «Cometió el cabildo a la diputación de zeremonias si se encargará o no al segundo organista que toque los 2os dobles.»

Parece ser, aunque esto no consta, que la diputación de ceremonias no juzgó necesario que así fuera por el momento; se refiere a la misma cuestión la noticia inmediata, que no aparece hasta un año después:[3]

Viernes, 18 de abril de 1681 (fol. 36v):

> «Segundos dobles que se encargan al segundo organista por aora.»
>
> «Este día hizo relazión la diputación de seremonias cerca de lo que el cabildo tenía cometido en alibrar del trauajo al D. Francisco de Medina, racionero organista desta Santa Yglesia, encargando algunos días dobles al segundo organista; y dicha diputación vino de conformidad de que, en atención a las grandes prendas en la facultad de dicho D. Francisco de Medina, se le releue por gracia, y sin que pueda seruir de exenplar, de los dobles que se an añedido desde la Santidad de Alexandro Séptimo, encargándoles y siendo por aora de la obligación de D. Seuastián Durón, segundo organista, y el cabildo passó dicho parecer como la trace la diputación.»

He aquí una tardía petición que hizo Durón poco tiempo después:

Lunes, 7 de julio de 1681 (fol. 87v):

> «Petición del segundo organista.»
>
> «Este día dió petición Seuastián Durón, segundo organista, en que pide a el cabildo le dé vna ayuda de costa en atención de que cuando vino a la opposición no se le dió, y el cabildo la cometió a el señor Chantre para que la vea y refiera.»

3. Arch. Cat. Sevilla : Actas capitulares, tomo «1681-1682».

Lues, 11 de agosto de 1681 (fol. 92r):

«Ayuda de costa negada al segundo organista.»

«Este día, estando llamado el cabildo para determinar en el ayuda de costa de Seuastián Durón, segundo organista, en atención al viaje que hizo cuando vino a seruir a esta Santa Yglesia, se dudó si dicha ayuda de costa era gracia o gobierno y se requirió se botasse, y el señor Dean calificó las habas : la blanca, que es gobierno; la negra, gracia. Regulados los votos vbo 17 negras y 16 blancas, con que declaró el cabildo ser gracia y se contradijo.»

No encontramos nuevas noticias de Durón hasta pasados más de dos años[4]:

Miércoles, 22 de diciembre de 1683 (fol. 95r):

«Comissión al señor Deán sobre el cumplir el segundo organista con su obligación.»

«Este día el señor Maiordomo del comunal dió quenta al cabildo cómo el segundo organista no acudía a tocar a los maitines de segunda classe, encomendándolo a un discípulo suio, y que las vezes que venía era con hábito indecente. Y el cabildo cometió al señor Deán este negocio para que su señoría lo remedie mandándole acuda a su obligación con el hábito que debe de ecclesiástico.»

Aparte de lo que nos diga acerca de la condición humana de Durón, esta noticia que acabamos de ver nos presenta dos interesantes datos. El uno nos da a conocer que tenía discípulos a su cargo, y el otro su condición de eclesiástico ya por aquella época, aunque no se determina el grado que como tal alcanzaba.

Viernes, 18 de agosto de 1684 (fol. 52v — 1684 —):

«Pettición de D. Sebastián Durón, segundo organista, cometida.»

«Este día dió petición D. Sebastián Durón, segundo organista, diziendo que el racionero D. Francisco de Medina le embarazaba el tocar esta octaua de Nuestra Señora en la Capilla Real, siendo assí que en las años antecedentes auía él tocado y nunca dicho racionero; que el cabildo se sirua declarar a quién toca. Y su señoría la cometió al señor D. Juan Bonifaz para que se informe y haga relación.»

No encontramos, en las actas siguientes, qué fue lo que se decidió a este respecto.

Bien porque no se encontraba a gusto en Sevilla, ora porque juzgó que su personalidad musical era digna de un cargo más elevado que el de segundo organista — quizá por ambas cosas —, Sebastián Durón decidió marcharse. Acaso le animara a ello Alonso Xuarez, quien se había despedido de Sevilla en la primera mitad de 1684 marchando a Cuenca como maestro de capilla. Lo cierto es que en la Catedral de Burgo de Osma había quedado vacante la ración de primer organista por muerte de Thoribio de la Fuente — sin que sepamos la

4. Arch. Cat. Sevilla : «Santa Yglesia | Autos Capitulares de los años | de 1683 y 1684».

fecha exacta —, así como también la de maestro de capilla por muerte de Andrés de Viana, de que se da cuenta en el acta correspondiente al martes, 12 de septiembre de 1684.[5] Sebastián Durón escribió una carta a aquella Catedral, a la que se alude en las ACO de la forma siguiente:

Miércoles, 11 de octubre de 1684 (fol. 274r):

«Auyendo dichos señores [capitulares] oydo una carta del theniente de organista de la Santa Yglesia de Seuilla en que dice uendrá a serlo desta Santa Yglesia si se le llama reciuido, porque para no uenir seguro está larga la distancia, ordenaron que yo el secretario escriua al maestro de capilla de la Yglesia de Cuenca, que lo ha sido de Seuilla y conoce a este sugeto, pidiéndole en su conciencia informe de la habilidad y suficiencia de él.»

No tardó en contestar el maestro de Cuenca:

Martes, 31 de octubre de 1684 (fol. 278r-v):

«Leyóse otra [carta] de D. Alonso Xuarez, maestro de capilla de Cuenca, informando con juramento de la habilidad y suficiencia de D. Sebastián Durón, theniente de organista de la Santa Yglesia de Seuilla, y que queda corto como lo reconocerá el cabildo en el sugeto; y que por cuanto ha entendido que el magisterio de capilla desta Santa Yglesia está también vaco y por lo que desea seruirla, no puede dexar de proponer para él a D. Diego Durón, hermano de dicho D. Sebastián, maestro de capilla de la Santa Yglesia de Canaria y reciuido en Teruel, sugeto muy a propósito y científico. Y entendido por dichos señores, ordenaron se responda estimando su puntualidad en el informe y que, en cuanto a admitir al dicho D. Diego Durón por maestro de capilla, por aora no puede ofrecerse respecto de estar puestos edictos, que se cumplirán a 8 de Noviembre, y se esperan algunos oppositores y no podrá menos de oyrseles; y si no fueren de todo gusto y habilidad, se les despachará y atenderá a llamar su encomendado. Y atento el informe que ha echo por el dicho organista es bueno, ordenaron asimismo se le escriua por mi el secretario llamándole reciuido, y que disponga su uenida con toda breuedad.»

Es realmente extraordinario, a nuestro entender, el haber hallado tan destacado juicio sobre el talento de Sebastián Durón como organista, hecho por un músico tan acreditado de su época como lo era Alonso Xuarez.

Miércoles, 8 de noviembre de 1684 (fol. 279v):

«Dicho señor Arcediano [de Osma] dió quenta se cumplían oy los edictos a la ración affecta al magisterio de capilla desta Santa Yglesia : que la daba para que el cabildo determinase lo que fuese seruido. Y entendido por dichos señores, y hauiendo yo el secretario dicho hauer dos oppositores a ella en esta villa : el uno de Siguenza que hauía parecido, y el otro de Segobia que no lo hauía echo, y que el organista reciuido me escribía propusiese a dichos señores a un hermano suyo que estaba esperando y uenía de ser maestro de la Santa

5. Arch. Cat. Burgo de Osma : «Actos | Capitul | año 1673 | h. 684 | Tomo 19» (fol. 268v).

Yglesia de Canaria y reciuido en la de Teruel, persona de toda ciencia, y que se uendrían juntos, ordenaron que el término de dichos edictos esté abierto hasta la real prouissión y que los dos que han uenido se bueluan sin actuar, y que yo el secretario escriua al dicho organista trahiga a su hermano a quien, siendo de las prendas que dice, se le admitirá, y que en esta consideración no se han admitido a examen a los dos.»

No volvemos a tener noticias de Sebastián Durón en las ACO hasta ya comenzado el año siguiente:[6]

Miércoles, 21 de febrero de 1685 (fol. 5r):

«Que se escriua al organista esté aquí para el Domingo de Ramos.»

«Asimismo ordenaron [los señores capitulares] ..... que se escriua por mi el secretario al organista que está admitido que si no estubiere en esta Santa Yglesia para el Domingo de Ramos no se mueua porque no se le admitirá.»

Miércoles, 28 de febrero de 1685 (fol. 5r):

«Que el organista escriue uendrá luego.»

«Yo el secretario dí quenta me hauía escrito el organista que sin duda uendrá luego porque ya se cansaba de esperar la flota.»

Sobrentiéndese que se refiere a la flota de Canarias, en la que habría de venir su hermano Diego. El Domingo de Ramos no había llegado Sebastián Durón a Burgo de Osma; pero no pasó mucho tiempo sin que se tuviesen de nuevo noticias suyas:

Miércoles, 25 de abril de 1685 (fol. 9v):

«Sobre el organista.»

«Leyóse una carta del organista de Seuilla, escrita a mi el secretario, en que dice que la causa de no hauer uenido ha sido el hauer padecido un tabardillo del que está conualescente : que si el cabildo le hace merced de esperar a que conualezca, le mande auisar. Entendido por dichos señores se dilató a otro cabildo lo que se le ha de responder.»

No encontramos en las ACS dato alguno alusivo a la enfermedad que declara Durón haber padecido, pero sí el siguiente, que nos muestra la faceta de compositor de Durón ya en aquellos años:[7]

Lunes, 30 de abril de 1685 (fol. 40v):

«Aiuda de costa de 250 Rs. de la hasienda de la fábrica a el licenciado Durón.»

«Este día mandó el cabildo librar a el licenciado Durón, 2.º organista, 250 Rs. de

6. Arch. Cat. Burgo de Osma : «Actos | Capitula | año 1685 | hasta 1692 | Tomo 20».
7. Arch. Cat. Sevilla : «Autos Capitulares | de los años | 1685 | 1686».

aiuda de costa por el trauajo que a tenido en la composición de el Miserere, Completas, Responsorios y demás composiciones que a hecho de orden de la diputación de seremonias, la qual aiuda de costas sea de la hasienda de la fábrica.»

He aquí la resolución tomada por el cabildo de Burgo de Osma para responder a la carta de Sebastián Durón:

Miércoles, 2 de mayo de 1685 (fol. 9v):

«Sobre el organista.»

«Dichos señores procedieron a determinar la respuesta a la carta del organista de Seuilla escrita a mí el secretario, dilatada en el jueves (*sic*) antecedente, y ordenaron le responda que si quisiere uenir esté en esta Santa Yglesia el sáuado víspera de Pascua de Espíritu Santo, y si este día no estubiere se dé por despedido; y que respecto de no hauer uenido el día señalado, que fue el sáuado de Ramos, juzgando que ya no uendría ni tampoco su hermano, por hauer hauido ocassión de maestro de capilla, por la mucha falta que hace, se hauía embiado a llamar, y que así podrá auisar a su hermano no uenga. Y [determinaron] que el señor D. Francisco Lazano escriua a la persona que dixo uendría D. Thomás Miziezes le llame a ser oydo.»

Miércoles, 6 de junio de 1685 (fol. 13r):

«Que el organista no puede uenir.»

«Leyose una carta del organista reciuido, escrita a mí el secretario, despidiéndose y que el cabildo podrá pasar a nombrar en este ministerio a quien fuere seruido, y que siempre estará con el agradecimiento debido y se confesará criado desta Santa Yglesia. Que no se responda y para otro cabildo se discurra de persona a quien se pueda llamar para ser oydo.»

En el mes de junio de 1685 llegó a Burgo de Osma Thomás Miziezes, a quien se le dio el cargo de maestro de capilla. Tuvo tratos el cabildo con el organista de Plasencia, Lucas Rodríguez, quien solicitó en una carta se pidiesen informes suyos al maestro de capilla de Zamora, donde también había ejercido esa profesión. La respuesta del maestro de Zamora leyóse en la sesión capitular del

Miércoles, 29 de agosto de 1685 (fol. 21r):

«Del maestro de capilla de Zamora sobre organista. Que se buelua a llamar al de Seuilla.»

«Leyóse otra [carta] del licenciado Juan García de Salazar, maestro de capilla de Zamora, en respuesta sobre el informe que se pidió de la habilidad del organista de Plasencia. Dice no se atreue a informar porque no le pudo experimentar en el tiempo que estubo en aquella Santa Yglesia respecto de no acompañarse con el órgano; que las manos le parecieron buenas y también lo tocado, aunque no primoroso... Y entendido por dichos señores, y teniendo noticia de que el organista de Seuilla quiere uenir, ordenaron que yo el secretario le

buelua a llamar partizipándole la noticia que el maestro desta Santa Yglesia ha tenido del de Cuenca, en que dice voluiera, y que sea para el día de San Lucas[8]; y al organista de Plasencia le responda ... se esté quedo.»

No volvemos a encontrar noticias de Sebastián Durón en Burgo de Osma hasta su llegada. Tampoco en Sevilla, excepto su despedida :

Lues, 24 de septiembre de 1685 (fol. 111 r-v):

«Licencia al licenciado Durón para irse a la Santa Yglesia de Osma.»

«Este día dió petición D. Seuastián Durón, 2.º organista, pidiendo al cabildo lizencia para yrse a la Santa Yglessia de Osma, y el cabildo dijo que se fuera quando quisiera y que se le pagará su salario hasta el día que siruiere.»

Llegado Durón a Burgo de Osma hacia la fecha señalada por el cabildo, presentó los siguientes memoriales:

Lunes, 22 de octubre de 1685 (fol. 28r):

«150 ducados se den de salario al organista cada año.»

«Leyóse un memorial de D. Sebastián Durón, admitido organista desta Santa Iglesia. Da quenta se alla en esta villa y a executar lo que se le mandare. Y entendido por dichos señores le admitieron por tal organista y le señalaron en cada un año 150 ducados en la fábrica que enpiecen a correr desde oy, y se le presente en la ración el miércoles, dando cédula mañana para ello.»

Miércoles, 14 de noviembre de 1685 (fol. 30r):

«200 Rs. de ayuda de costa al organista.»

«Leyóse un memorial de D. Sebastián Durón, organista. Dice se alla con algunos empeños respecto de los grandes gastos que ha echo en su uiaje desde Seuilla aquí, por que supplica al cabildo se sirua de mandarle dar alguna ayuda de costa. Y entendido por dichos señores ordenaron se le den 200 Rs. de fábrica y se le diga que es el primer exemplar que se ha echo de dar ayuda de costa a los que quedan reciuidos, y que si la fábrica tubiera medios fuera mayor.»

En la misma acta del 14 de noviembre (fol. 30v) comienzan a presentarse los documentos e informaciones inherentes a la toma de posesión del cargo de racionero organista, que a continuación transcribimos:

«Título de la ración de organista se presenta.»

«Presentose el título y colación de la ración affecta al magisterio de organista echo a a fauor de D. Sebastián Durón, natural de Briguega. Que le vea el señor doctoral y dé quenta.»

8. San Lucas = 18 de octubre.

Lunes, 19 de noviembre de 1685 (fol. 30v):

«Nómbrase informante al organista.»

«El señor doctor Juan de Segura, auiendo sido llamado a este cabildo, dixo hauía uisto el título de la ración de organista y que uenía en forma. Y entendido por dichos señores, citados con cédula ante diem para nombrar informante a D. Sebastián Durón, procedieron a ello por votos secretos, y salió electo y nombrado por tal el racionero Juan Antonio del Castillo, a quien mandaron dar los recaudos necesarios haciendo el juramento que se acostumbra.»

Miércoles, 21 de noviembre de 1685 (fol. 31r):

«Juramento de informante.»

«En este cabildo entró el racionero Juan Antonio del Castillo y juró in verbo sacerdotis de que en las informaciones para que está nombrado por jura cumplirá en lo tocante a su oficio en la forma que se dispone y manda por los statutos y instrucción que se le diere.»

Jueves, 13 de diciembre de 1685 (fol. 32v):

«Información del organista se presenta.»

«En este cabildo entró el racionero Juan Antonio del Castillo y presentó las pruebas que hauía echo en uirtud de su comissión de la limpieza de sangre de D. Sebastián Durón, natural de la villa de Briguega, diócesis de Toledo, para ser admitido por racionero organista desta Santa Yglesia. Y dichos señores, citados con cédula ante diem, auiendo dicho el informante estar satisfecho de sus salarios y de la limpieza y calidad del pretendiente, las mandaron a abrir y leer, y se empezaron.»

Viernes, 14 de diciembre de 1685 (fols. 32v-33r):

«Información del organista se aprueba.»

«Prosiguióse en leer las dichas pruebas, que se fenecieron. Y oydas y entendidas por dichos señores, y uiendo que uenían conforme el statuto de puritate sanguinis, las aprouaron y dieron por buenas y al dicho D. Sebastián Durón y a los demás sus ascendientes por limpios christianos viexos y de las calidades que se requieren para ser admitido por tal racionero, y ordenaron se le dé la possesión. Y auiendo entrado el susodicho en este cabildo, hincado de rodillas juró guardar los statutos y loables costumbres desta Santa Yglesia, leyendo de verbo ad verbum el que toca a los racioneros. Y luego fue al choro, donde el señor capiscol, que es a quien toca, le sentó en la silla que toca al racionero más moderno y le dixo que en nombre de los dichos señores presidente y cabildo le daba y dió la possesión real actual corporal vel quasi de una de las raciones desta Santa Yglesia afecta al magisterio de organista, que está vaca por fin y muerte del racionero Thoribio de la Fuente, su último poseedor, para que la aya, tenga y goce canonice et in perpetuum, según y en la forma que la han tenido y gozado los demás sus entecesores, la qual[9] tomó quieta y pacíficamente, sin

9. En el texto : «y en señal, digo, la qual...».

contradicción alguna, y en señal de possesión se derramó cierta cantidad de maravedís a la repelea (ut moris est), todo lo que el dicho D. Sebastián Durón pidió por testimonio, y dicho señor capiscol, en nombre de dichos señores, mandó a mí el secretario se lo diese, a que fueron testigos (*ileg.*) de Arrmas, pertiguero, Diego Prieto y Domingo Marín, ynfantes mayores, y otras muchas personas; y auiendo buelto a la sala capitular, donde dichos señores estaban, el dicho D. Sebastián Durón fue abrazando a cada uno de dichos señores, de todo lo que doy fee.»

Durante el poco tiempo que sirvió en Burgo de Osma no aparecen noticias de Durón en las actas capitulares. Nótese que las condiciones económicas con que fue recibido eran muy inferiores a las de Sevilla. A pesar de que fue ésta la disculpa que dio para justificar su marcha de Burgo de Osma, antes de que transcurriese un año desde su llegada, hemos de creer, por lo que después veremos, que las causas de su decisión respondían a otros motivos que, hasta el momento, desconocemos.

Miércoles, 17 de julio de 1686 (fol. 54^{v}):

«Memorial del organista : pide licencia para irse a otra parte donde le llaman.»

«Leyose un memorial de D. Sebastián Durón, racionero organista. Dice le llaman de una Santa Yglesia con ración y conueniencias, aunque por mayor tiene seruir a esta, pero que respecto de allarse con algunas obligaciones pide licencia para irse, y supplica se sirua el cabildo de mandar se uea si en lo que de la ración tiene ganado habrá suficiente para pagar lo que debe a la fábrica, y que, si es gusto del cabildo, se esperará el tiempo que fuere seruido para si en él quiere buscar persona de su mayor seruicio; pide perdón de lo mal que hubiese obrado en su seruicio, y que siempre se reconocerá criado desta Santa Yglesia. Y entendido por dichos señores acordaron darle la licenia que pide, y que se uaya quando gustare pagando o asegurando el crédito de la fábrica.»

Ese mismo día hubo de nuevo sesión capitular para tratar este mismo asunto:

Miércoles, por la tarde, 17 de julio de 1686 (fol. 55^{r}):

«Augméntase el salario al organista 50 ducados y 12 fanegas de trigo cada año.»

«El señor Arcediano de Aza dixo que, hablando su merced con el organista su repentina resolución y despedida, preguntándole la causa della y respondídole no se allaba con medios ni renta para poder pasar, y replicándole que por qué no se lo auía significado al cabildo, dixo no se hauía atreuido; que le parece se quedará si se le da algún aumento. Y entendido por dichos señores, ordenaron, respecto de su mucha suficiencia y habilidad, aumentarle el salario sobre los 150 ducados que tiene 50 más y doze fanegas de trigo en cada un año, que empiece a correr desde primero de Agosto que uiene, y, quando se lo diga el señor Arcediano, que si más se pudiera se le diera.»

No obstante esto, Durón estaba dispuesto a marcharse.

La ración de organista había quedado vacante en Palencia, sin que sepamos desde

cuándo, por muerte de Jerónimo García. Desde 1685 encontramos en las ACP[10] noticias de relaciones del cabildo con organistas — especialmente con el de la Catedral de Córdoba —, que se prolongaron hasta el año siguiente sin que prosperasen. Acaso comenzara Sebastián Durón sus gestiones con la Catedral de Palencia, para trasladarse allí a ejercer su profesión de organista, siendo de nuevo intermediario Alonso Xuarez. A través del estudio de las ACP vemos que desde fines de julio de 1686 datan sus relaciones con el canónigo Francisco Delgado — verdadera alma hasta entonces de la reorganización de la capilla musical palentina, que atravesaba momentos de crisis —, con vistas a que se le admitiese sin ser examinado:

Sábado, 27 de julio de 1686 (pág. 80):

> «Proposición de un organista.»
> «El señor D. Francisco Delgado participó al cauildo unas noticias que auía tenido que en la Santa Yglesia de Osma auía un organista de toda aprobación en su arte, y que vendría gustosso a seruir a ésta, como constaba por carta suia, que se leió. Y auiéndola oído, se encargó a dicho señor le responda que uenga con el seguro de ser reciuido.»

Véase cómo Durón era recibido en Palencia en condiciones económicas inferiores a las de Burgo de Osma:

Lunes, 7 de octubre de 1686 (pág. 107):

> «Noticias del organista de Osma.»
> «Yo el secretario dí quenta de auer tenido una carta de D. Sebastián Durón, organista maior de la Santa Yglesia de Osma, en que decía que por algunas razones políticas no auía podido venir a cumplir la palabra que auía dado de seruir a ésta en el mismo exercicio con la ración titular y los diez ducados cada mes que el cauildo le tenía ofrecido, y cómo agora estaba resuelto a cumplirla dándole alguna aiuda de costa para el viage, y que esperaba solo este auisso para executarlo. Y [el cabildo] acordó se le escriua que venga luego en dicha conformidad, assegurándole se le dará la aiuda de costa que pareciere competente.»

No hay datos en las ACO por los que podamos saber cuándo marchó Durón a Palencia; todo parece indicar que tomó su resolución sin dar cuenta a nadie.

En el archivo de la Catedral de Burgo de Osma existe un tomo titulado *Acuerdos de la Congregación de Racioneros*, cuyas actas vienen encabezadas por la lista de los que se hallaban presentes. El nombre de Durón aparece en los tomados desde el 28 de diciembre

10. Arch. Cat. Palencia : «Acuerdos caps. | desde el año de | 1685 | Hasta | 1690». Aclaramos lo concerniente a la complicada numeración de las hojas de este tomo:
Se encuentran numerados por páginas, comenzando cada uno desde enero, los años 1685-86 y del 87 hasta la página 41; a partir de entonces continua la numeración por folios, sin interrupción numérica, hasta acabar 1688. Los años 1689 y 1690 aparecen numerados por folios cada uno desde enero.

de 1685 hasta el 29 de octubre de 1686; en la siguiente sesión, fecha 26 de diciembre de 1686, ya no aparece.

He aquí las noticias que dan cuenta de la llegada y toma de posesión de Sebastián Durón en Palencia:

Viernes, 29 de noviembre de 1686 (pág. 128):

> «Dase quenta cómo ha venido el organista maior.»
> «Este día dió quenta el señor D. Francisco Delgado cómo auía venido a esta ciudad a exercer las occupaciones de organista maior de esta Sancta Yglesia D. Sebastián Durón, reciuido en ella por diferentes acuerdos, especialmente el día sábado 27 de Julio y lunes 7 de Octubre de este año, con la ración titular y diez ducados cada mes de augmentos.»

Lunes, 1.° de diciembre de 1686 (págs. 130-131):

> «Posesión de D. Sebastián Durón.»
> «Hablóse sobre dar la posesión de la ración titular de organista maior a D. Sebastián Durón, que lo a sido de la Santa Yglessia de Osma, y, en contemplación de la hermandad que con ésta professa y igual correspondencia, se difficultó asta sauer si, [se] tenía ánimo de no le reciuir, se voluería [a] aquella, a cuia duda occurrió la noticia de algunos señores, que aseguraron auer dicho [Durón] no auer de voluer a ella aunque ésta no le admitiesse, y se acordó darle posesión pues de lo contrario [esta Iglesia] carece de este ministro que tanto necesita, y la de Osma no le recupera. Y en cumplimiento de dicho acuerdo fue llamado y, puesto a los pies del señor Deán, le hizo collación y canónica institución de dicha ración titular, en nombre de el cauildo, por la imposición de un bonete que pusso en su caueza, y luego dicho D. Sebastián hizo el juramento en la forma acostumbrada, a quien el señor Deán, en señal de frutos, dió unas monedas de plata, y señaló la hora de nona para darle la posesión en el choro, para cuio effecto nombró a los señores D. Francisco Delgado y D. Gabriel de Puga, los quales salieron con él, acompañando la maior parte del cauildo, asta el crucero, y se la dieron en una silla de las baxas de el choro de el señor Obispo, en la qual se sentó en señal de posesión, que tomó quieta y pacíficamente, sin contradicción alguna, y en tanto se derramaron por la reja algunas monedas : todo lo qual se me pidió por testimonio, que ofrecí. Y luego, con el mismo acompañamiento, voluieron a la sala capitular y tomó su assiento, de donde dió las gracias al cauildo.»

En ese mismo cabildo (pág. 131) consta el siguiente acuerdo:

> «Danse al señor Durón 400 reales.»
> «El señor D. Francisco Delgado pidió al cauildo que a dicho señor Durón se le assistiesse con la aiuda de costa que se le auía ofrecido, mandando determinarla. Y oído se determinó se le diessen 400 reales por una vez.»

Teniendo en cuenta lo ya visto, hemos de creer que la siguiente carta escrita por Durón, cuya recepción se notifica en las ACO, era, en parte, una fórmula para no compro-

meter la armonía de las buenas relaciones que, en virtud de la mutua hermandad, existía entre las Catedrales de Palencia y Burgo de Osma:

Miércoles, 11 de diciembre de 1686 (fol. 70r):

«De D. Seuastián Durón, organista : da quenta se ha quedado a serlo de la Santa Yglesia de Palencia. Que no se responda.»

«Leyóse otra [carta] de D. Sebastián Durón, organista desta Santa Yglesia : dice se alla ya en la de Palencia en este ministerio, más por obediencia de sus padres que por su gusto; que le perdone el cabildo las faltas que hubiere tenido, que siempre se preciará de su criado. Y entendido por dichos señores ordenaron no se responda.»

Por esta noticia sabemos que los padres de Durón vivían aún en aquel año.[11]

Hemos de hacer notar el brillante papel que desempeñó Sebastián Durón en la reorganización de la capilla musical palentina, como se verá, trayendo desde Sevilla y otros lugares numerosos músicos, entre los que se contaban algunos amigos suyos. A este aspecto se refiere gran parte de las noticias que sobre él encontramos en las ACP. Añadamos que tuvo también parte importante en esta labor el maestro de capilla de Palencia, Francisco Zubieta, aunque no tan destacada como la de Durón.

Su primera preocupación fue que los órganos estuviesen en las mejores condiciones:

Viernes, 6 de diciembre de 1686 (pág. 132):

«Que se affine el órgano.»

«Assimismo se trató sería conueniente affinar y componer el órgano maior de esta Santa Yglesia, y allándose oi en esta ciudad persona intelligente en el arte se le podría encomendar, a que se resoluió se execute assí, assistiendo a ello los señores D. Antonio de la Canal, D. Francisco Delgado y D. Sebastián Durón.»

Viernes, 24 de enero de 1687 (pág. 11):

«Petición de un niño de choro.»

«Assimismo se leió otra [petición] de Antonio Martínez de Ollora, niño de choro, en que pide se sirua el cauildo de socorrerle que tubiere un monacordio para aprehender a organista, y permitir que el maior de esta Yglesia [le enseñe en esta facultad]. Y en una y otra se acordó como lo pide.»

Mismo cabildo (págs. 11-12):

«Que se reparen los órganos de la Yglesia.»

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular en esta Santa Iglessia y organista

11. La señora De la Torre ha encontrado en la sección de protocolos del Archivo Provincial de Las Palmas el testamento de Diego Durón; por él sabemos que sus padres se llamaban Sebastián Durón y Francisca de Ortega.

maior de ella, participó al cauildo cómo el religiosso maestro de órganos que compuso el grande se allaba en esta ciudad, y que no menos que él necesitaba de reparo el realejo que sale el día de el Corpus, lo qual ponía en consideración de el cauildo para que, si era de su gusto, se hiciesse la misma diligencia; y juntamente el que hace frontera al maior de que no se[r[vía mucho tiempo ha por estar tan mal tratado. Y auiéndole oido y la conueniencia que se seguía conocida, acordó en voz se haga en uno y otro la composición necesaria, assistiendo a ella dicho señor.»

He aquí una noticia que nos revela algo acerca del grado que, como clérigo, alcanzaba Durón:

Sábado, 22 de febrero de 1687 (pág. 21):

«Que se dan 50 Rs. al señor Durón.»

«Este día determinó el cauildo que al señor D. Sebastián Durón, racionero organista de esta Yglessia, se le diessen los 50 Rs. que perciuen los demás señores prebendados por missas y memorias, no obstante no estar ordenado mas que de epístola, y que comience a percebirlos desde primero de Enero de este año.»

Jueves, 6 de marzo de 1687 (pág. 29):

«Augmentos al organista maior.»

«El señor D. Francisco Delgado propuso cómo el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista maior de esta Santa Yglessia, se allaba alcanzado y con la estimación que debe al cauildo por las honrras que le ha echo; y deseando mostrarla perseuerando en su seruicio, le supplicaba le diesse algunos augmentos competentes para poderlo conseguir. Y auiendo oido la proposición y ablado sobre ella, acordó se le acuda con los que tenía D. Gerónimo García, su antesesor.»

Viernes, 4 de julio de 1687 (fol. 48r):

«Admítese un contralto.»

«Este día se admitió un contralto con la ración y cien ducados en dinero por el ynforme que de su voz, sciencia y habilidad hicieron los señores D. Francisco Çubieta, maestro de capilla, y D. Sebastián Durón, organista maior, racioneros titulares de esta Sancta Yglesia. Y dicho señor Durón [hizo informe] de un sochantre de Seuilla de mui buena voz, y se acordó se le escriba venga reciuido con la ración titular de 250 maravedís de augmento y los 120 del señor chantre, y que en oyéndole y reconociendo su suficiencia y voz se le augmentaría lo raçonable a ellas.»

Lunes, 1 de septiembre de 1687 (fol. 55v):

«El señor D. Francisco Delgado representó cómo en la Yglesia de Seuilla auía un sochantre que deseaua venir a ésta, y que, según el ynforme de personas que conocían su habilidad y voz, era mui conbeniente; y el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y or-

ganista maior, hiço nuebo ynforme de sus buenas prendas, y que en dicha Yglesia auía otro tenor que también deseaba venir, y en Madrid un vajón; que se siruiese el cauildo de determinar en consideración de la falta que se conoce en la cappilla. Y habiéndose hablado se acordó que el sochantre viniese reciuido con la ración titular y ducientos ducados, y los demás viniesen a ser oydos.»

Por el extracto del testamento de Sebastián Durón que publicó Cotarelo en su *Historia de la Zarzuela*, conocemos los nombres de sus tres hermanas religiosas : Ana, Jerónima y Baltasara Pascuala, todas monjas jerónimas de Brihuega. A una de ellas se refiere, sin duda, la siguiente nota:

Domingo, 28 de septiembre de 1687 (fol. 60r):

«Don Sebastián Durón, racionero titular y organista maior de esta Santa Yglesia, representó al cauildo cómo una hermana suya se auía dedicado al estado de religiosa, y, aunque estaba prebenida la dote, faltauan cien ducados para propinas y otras cosas anexas a la función; suplica al cauildo se siruiesse de prestárselos en la conformidad que gustasse, que yría pagando cinquenta reales en cada mes. Y se acordó se le haga dicho empréstito afiançando y en la conformidad que ofrece la satisfacción.»

Viernes, 28 de noviembre[12] de 1687 (fol. 66v):

«El señor D. Francisco Delgado ynformó de la noticia que tenía que en Victoria auía un músico corneta de mucha suficiencia y que vendría a esta Sancta Yglesia muy gustoso. Y habiendo echo el mismo ynforme el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista maior en ella, se acordó se le llamase a ser oydo.».

Viernes, 5 de diciembre de 1687 (fol. 67v):

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista maior en esta Yglesia, participó al cauildo cómo en la de Seuilla auía un baxón de los más primorosos en el ministerio, cuia aseguración nacía de conocimiento y trato del sujeto, y que vendría a ésta como viniese reciuido y dándole un stipendio competente para poder passar. Y con esta noticia se resoluió que dicho señor le escriba venga recibido con tres mill reales y seis cargas de trigo de salario.»

Poco antes de que Durón llegara a Palencia el cabildo había decidido mandar hacer un órgano nuevo, cuya fabricación encomendó a Joseph de Chavarría. Tardó mucho en comenzar a hacerse, y aun no se había terminado cuando Durón abandonó Palencia en 1691. Con esto está relacionada la siguiente noticia:

Viernes, 30 de abril de 1688 (fol. 90r):

12. En actas, por error : «octubre».

«Sobre órgano.»

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular organista en ella (*sic*), propuso cómo el religioso que ha de venir a fabricar el órgano estará aquí en vrebe, según las noticias que tiene, y que parecería necessario prebenirle cassa proporcionada a la obra para que en ella pueda fabricar y habitar. A la contaduría.»

Siguen más noticias referentes a la constante labor de Sebastián Durón y Francisco Delgado en pro de la reorganización de la capilla musical:

Jueves, 16 de septiembre de 1688 (fols. 110v-111r):

«Leyóse una carta de Antonio Pérez, músico vaxón, residente en la Collegiata de Lerma, en que participa venir a ésta con las noticias que dice ha tenido de que se necesita, y ofrece venir a ser oydo, y las noticias que participara de su habilidad el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista mayor de ella (*sic*). Con esta occasión el señor D. Francisco Delgado notició al cauildo de diferentes sujetos peritos en el ministerio para que, con el ynforme de ellos, se reciba al más conueniente; y visto se encomendó a dicho señor y a D. Sebastián Durón.»

Martes, 23 de noviembre de 1688 (fols. 121v-122r):

«Propone el señor Durón a un músico vajón.»

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista mayor en esta Sancta Yglesia, dió quenta de haber[13] echo algunas diligencias y vuscado ynformes de personas de toda satisfacción en la música para vuscar alguna que sea a propósito para la cappilla, por las quales auía tenido noticia de un músico vaxón, que reside en Madrid, de mucha habilidad en el arte y de buena edad para el trabaxo, lo qual asegura por carta que leyó de el Padre fray Domingo Ortiz de Zazate, maestro de capilla de el Conuento de la Merced Calçada de dicha villa, pero que no vendrá sin el seguro de estar recibido por el cauildo y perder la conueniencia en que oy se alla. Y habiéndole oydo, atento los ynformes del sujeto y necesidad de músicos, resoluió [el cabildo] que dicho señor escriua que si quiere venir con ducientos ducados de salario y seis cargas de trigo se ponga en viaxe, que en esta conformidad se recibe y admite, y de no tomar esa resolución dé el auisso para determinar lo que conuenga.»

En el año 1689 aparece, en las ACP, una serie de noticias sobre las tierras propiedad del cabildo que, como racionero, correspondían a Durón para cultivar, guardándose para sí la totalidad — o acaso sólo una parte — de los frutos que lograra producir. Es de suponer que Durón era hombre más dado al cultivo de su espíritu que al de sus tierras, como se desprende de los traspasos que de ellas hizo y de lo que él mismo declaró al cabildo, según veremos:

Viernes, 21 de enero de 1689 (fol. 7r):

13. En el texto : «de haber de haber», repetido.

«Traspaso de un huerto al señor racionero Llama.»

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista mayor, passó un huerto que tenía de el cauildo, camino de hallende el río, a [lo] que [el cabildo] dió su consentimiento, al señor D. Manuel de la Llama, asimismo racionero titular, que, hallándose presente, le aceptó en la mesma conformidad que dicho señor D. Sebastián le tenía.»

En la sesión capitular del sábado, 12 de febrero de 1689 (fol. 12) «pasó el cauildo a arrendar las posesiones vacantes por muerte de los señores D. Andrés de Isla y D. Antonio Jeraldo». En el fol. 12 vuelto encontramos la siguiente adjudicación:

«Tierra n.º 297.»

«La tierra n.º 297 puso el señor racionero D. Sebastián Durón en dos cargas y dos quartos de pan con cinco doblas. Rematóse.»

He aquí cómo expuso Durón al cabildo el fracaso de sus actividades agrícolas:

Lunes, 2 de mayo de 1689 (fol. 27^{v}):

«Consignación de 30 Rs. por la ración al racionero Durón, organista mayor.»

«Este dicho día D. Sebastián Durón, racionero titular y organista mayor de esta Santa Yglesia, premissa licencia del cauildo, le pidió y suplicó se siruiesse de consignarle 30 Rs. de vellón por el valor de dicha ración, en consideración de que por su poca administración e intelligencia de recoger los granos se le perdían y malograban, y porque de esta suerte, con los augmentos que tenía, ofrecía conserbarse toda su vida en seruicio del cauildo, quien, reconociendo las buenas prendas de el sujeto, le concedió la dicha pretensión y tomó en sí dicha ración, y acordó que por ella se paguen al susodicho tres mill Rs. en cada vn año, por mitades y en la conformidad de los augmentos.»

Sin duda creyó conveniente Durón se especificara, no mucho después, algo acerca del pago de esos dineros:

Viernes, 27 de mayo de 1689 (fol. 33^{r}):

«El señor D. Sebastián Durón pidió licencia para hablar y, concedida, dió las gracias al cauildo de la merced que le auía echo tomando en arrendamiento su reación, en la conformidad que se contiene en el asiento capitular de[l] lunes 2 de este mes, y suplicó se siruiese de determinar si auía de correr desde principio de este año, respecto no estar percibidos ningunos frutos. Y habiéndole oido se acordó se entendiesse correr dicho arrendamiento desde primero de Enero de este año.»

Aparte de la estimación del cabildo hacia Durón que de ellas se desprende, estas noticias parecen sugerir que éste se desentendió totalmente del cuidado de las tierras que le habían sido encomendadas cuando llegó a Palencia. No debió ser así, no obstante, cuando más adelante encontramos, entre otros, el siguiente traspaso:

Martes, 29 de noviembre de 1689 (fol. 68v):

«El señor D. Sebastián Durón [traspasó] otra tierra n.º (*sic, en blanco*) al señor D. Thomás Cedillo en la misma conformidad.»

Hemos roto la cronología que, en lo posible, habíamos guardado desde el principio, con el fin de agrupar estas noticias relacionadas entre sí. Las que siguen son sustancialmente de la misma índole de otras vistas anteriormente:

Sábado, 12 de marzo de 1689 (fol. 18v):

«Proposición de vn músico thenor.»

«El señor D. Sebastián Durón, racionero titular de esta Sancta Yglesia, dió quenta que se hallaua en esta cuidad un músico voz de thenor que deseaua ser oydo para la ración que está vacca de esta voz, y que viniendo de camino largo, con mucha costa, se le augmentaría con la detención, por que suplicaua al cauildo se siruiese a tomar breue resolución en lo que fuese seruido, a que se acordó se reseruase oyrle para el cauildo de el lunes 14 de éste.»

Román Ballestero, que así se llamaba el músico tenor, entró, según lo dispuesto en el cabildo del lunes 14 de marzo (fol. 19v),

«...y auiéndole oido y informado de su destreza los señores D. Francisco Zubieta, maestro de capilla, y D. Sebastián Durón, organista maior, racioneros titulares, fue reciuido por todos los señores capitulares con la ración anexa a dicha voz.»

En este año del que nos ocupamos — 1689 — se convino en varias ocasiones, como puede comprobarse a través del estudio de las ACP, que los racioneros no ocuparan las capillas para decir la Misa en los días que hubiese cabildo, hasta que éste no fuera comenzado, con el objeto de que los canónigos tuvieran tiempo de ejercer sus deberes religiosos antes de la reunión capitular. A pesar de este acuerdo, sucedió que en algunas ocasiones ignoraban los racioneros que determinado día había cabildo, por lo que cuando llegaban los canónigos a decir la Misa encontraban las capillas ocupadas por aquéllos. Muchas fueron las discusiones a que dieron lugar estos hechos. Es realmente pintoresco el choque que, por este motivo, hubo entre Sebastián Durón y el canónigo Juan de la Torre:

Lunes, 20 de octubre de 1689 (fol. 61r-v):

«Pidió lizencia para hablar el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista mayor, y, habiéndosele concedido, propuso cómo el señor D. Juan de la Torre le auía hablado con palabras menos decentes de las que pedía el ser [el] vno y el otro hixos de la comunidad, a quien lo participaba no tanto por vía de quexa quanto por noticiarla no haber sido transgresor del orden que [se] auía dado de que en días de cauildo no ocupen los racio-

neros las cappillas desde començar las horas hasta entrar en él, por no le haber participado hasta entonces, sobre que fue la pesadumbre. Y habiéndose salido de la sala habló dicho señor D. Juan de la Torre, y reconociendo el cauildo no haber cosa perjudicial a una ni otra parte, acordó cometer este negocio a los señores jueces de honestidad para que los junten y hagan reconciliar como amigos.»

Aunque algunos de los asuntos que a continuación transcribimos no atañen directamente a Durón, creemos interesante observar su labor como intermediario entre los músicos y el cabildo.

Lunes, 30 de enero de 1690 (fol. 11r):

«Entró a ser examinado Francisco Mançano, músico thenor, y habiéndose echo y recibido los ynformes de D. Francisco Zubieta, maestro de capilla, y D. Sebastián Durón, organista maior, fue recibido con una capellanía de choro y ochocientos reales de augmento.»

Sábado, 4 de febrero de 1690 (fol. 12v):

«Este día ..... el señor D. Sebastián Durón ..... dixo cómo Francisco Mançano, músico que el cauildo auía recibido en el 30 de Enero, se hallaua con mucha necesidad por los gastos de el camino, en cuia virtud suplicaua se siruiese de socorrerle por quenta de sus augmentos anticipándole alguna cantidad con que la pudiese remediar. Y abiéndole oydo se acordó ..... librarle 200 Rs. por quenta de sus mesadas, de que se constituieron fiadores los señores D. Pedro Aguado y dicho D. Sebastián Durón.»

He aquí una proposición hecha por los racioneros Cedillo y Durón:

Sábado, 4 de marzo de 1690 (fol. 18r-v):

«El señor racionero Cedillo, sochantre de esta Yglesia, participó al cauildo haber assistido los años antecedentes al pontifical de los olios, y siendo assí que por su prebenda y occupación es de los que se deben numerar en él y ser participante de el cortejo que el señor Obispo hace, en ninguno de ellos se ha echo : lo qual ponía en la consideración de el cauildo para que si no obstante eso le mandaba assistir, lo haría solo por conocer su primera obligación obedecerle.

Con esta occasión el señor racionero Durón, organista maior, hiço la mesma proposición y con el mismo rendimiento : y habiándoles oydo el cauildo, y reconociendo su justificado sentimiento, acordó que el maestro de ceremonias en la memoria que da a su illustríssima ponga a todos los que según stilo y costumbre de esta Yglesia debe, ministrándole la noticia de que a todos aquellos que les asiste con la propina, dando a entender lo hace con orden de el cauildo.»

El domingo, 6 de agosto de 1690, dieron comienzo en Palencia las fiestas reales que conmemoraban la boda del rey Carlos II con doña Mariana de Neoburgo. Entre otros juegos

tuvieron lugar en estos festejos las populares fiestas de toros, para las que el cabildo catedral poseía un balcón destinado al personal de la Iglesia. Relacionada con estas fiestas existe en las ACP la siguiente proposición de Durón:

Jueves, 3 de agosto de 1690 (fol. 43v):

«Habiendo pedido licencia y concedídosele, el señor D. Sebastián Durón, racionero titular y organista maior de esta Yglesia, propusso cómo habiendo recibido en el balcón y sitio que el cauildo tiene para los toros, como a los demás prebendados, a racioneros de Burgos en todas las occasiones que se han ofrecido, no lo han correspondido con los de esta, y que, hallándose en la ciudad algunos de ellos a las fiestas reales que se prebienen, parecía consiguiente que ningún señor les combidase, mostrando en eso el cauildo el fauor que les hace. Y habiendo ponderado la proposición y sus raçones, por algunas que por agora occurrieron se acordó no se ynobasse, pero que se escribiesse a la Sancta Yglesia de Burgos sobre la materia representándole con el gusto que hace ese obsequio a sus racioneros, no dudando correrá con la misma ygualdad con los de ésta.»

Pocas son las noticias de Durón que encontramos en las ACP del año 1691.[14] Sobre su labor pedagógica existe la siguiente, que responde a la petición de un niño de coro formulada en el cabildo del 3 de marzo (fol. 5r-v):

«Joseph de Peralta, niño de choro, ... suplica al cauildo se sirua mandar al sseñor D. Sebastián Durón, racionero titular y horganista mayor, tome a su cargo el enseñarle e instruirle en esta facultad, que es la de su inclinación, y ..... se acordó en voz ..... que el presente secretario able de parte de el cauildo al dicho señor racionero Durón para que se enplé (*sic*) en esta buena obra.»

En el cabildo del 25 de agosto (fol. 58r) dio cuenta el Deán de que se había llevado a cabo el examen de un gran número de opositores a cubrir diversas plazas en la capilla de música, y

«...los señores D. Francisco Zubieta y D. Sebastián Durón, maestro de capilla y organista mayor, ynformaron [e] hicieron relación de todos los que auían concurrido, y propusieron los que, para descargo de sus conciencias, eran más conuenientes y auían mostrado más avelidad en distreza para sus ministerios...»

Es dato conocido que el 23 de septiembre de 1691 Sebastián Durón fue nombrado organista de la capilla real de Carlos II. Su despedida, última noticia que sobre él encontramos en las ACP,[15] no consta sin embargo hasta pasado un mes después de haberse efectuado dicho nombramiento:

14. Arch. Cat. Palencia : «Acuerdos Capi|tulares de la Sancta Yglesia Cathedral | de Palencia. An^s | de 1691 | y 1692».

15. Al transcribir estas noticias tomadas de las ACP no hemos creído necesario incluir también algunas más en las que se menciona o alude, sin mayor interés, a Sebastián Durón. Añádese a esto que cada sesión capitular exigía en Palencia la presencia de dos racioneros que actuaban como testigos, de manera que son numerosísimas aquellas actas en las que Durón figura a continuación de la larga lista de canónigos.

Martes, 30 de octubre de 1691 (fol. 76v):

«Despídese el organista para la capilla real.»

«Dicho día D. Sebastián Durón, racionero y organista mayor de esta Santta Yglessia, dió quentta cómo de horden de su magestad se le auía llamado para el mismo mi[ni]sterio en su capilla real, y que, auiéndolo esseminado, no se pudo ressistir a las conueniencias que le acían, y que le auían reciu[i]do en dicha capilla, a donde hera preciso comparecer con breuedad; que suplicaua al cauildo se siruiese de perdonarle los defectos que auía cometido en el tiempo que a residido en estta Santta Yglesia, a quien bendría agradecido toda su u[i]da y seruiría en quanto le quisiere mandar en aquella corte.»

* * *

Todos estos nuevos documentos no sólo cubren un considerable período, hasta ahora en blanco, de la biografía de Sebastián Durón, sino que también nos presentan un esbozo de lo que fue su figura como hombre y como organista. Su gran talento en el desempeño de esta profesión fue, din duda, el que le llevó a la capilla de música del rey Carlos II.

Hemos de recordar que Sebastián Durón fue organista de la real capilla durante más de diez años, sin que se haya destacado esta excepcional habilidad de que estaba dotado, ni la importancia que tuvo este aspecto de su vida musical en el desarrollo de su extraordinaria personalidad.

La fama que posteriormente alcanzó Durón como compositor sobrepasó y eclipsó a aquella que le llevó a la corte en 1691; mas no por eso podemos dejar de reconocer ahora que, además de un innovador dentro del campo hispano de la composición musical, Sebastián Durón fue destacadísima figura entre los organistas españoles del último cuarto del siglo XVII.

La música de los Araucanos

Por Carlos LAVIN

Vano propósito sería negar que en la vida espiritual de los diferentes pueblos del orbe bien puede existir un fondo común a todos y bien representado por las dilecciones culturales de tañer, danzar y cantar. Ya consideradas en su ínfima solicitación, o en sus excelsos grados de desarrollo, estas manifestaciones son susceptibles de identificar, perentoriamente, todo indicio racial extraño dentro de un dominio o nacionalidad.

Pese a las migraciones, a los movimientos de población y a las jornadas de trashumancia, cada pueblo encuentra al fin su «habitat» y llega a labrarse una historia, con mayores o menores antecedentes de civilización seleccionados en las vastas jerarquías que median entre la plena barbarie y la alta cultura. En su estancamiento o apogeo estos grupos étnicos nunca siguen rutas y destinos paralelos y en consecuencia con sus merecimientos. En el Triple Continente ha sido donde más se ha puesto en evidencia, en contraste y al margen de las referencias geográficas, el índice cultural de cada uno de los centenares de comunidades indígenas ahí hospedadas. Al través de los siglos no pudieron desarrollarse en ese ambiente las monarquías y los imperios que en edades precolombinas dominaban esos mundos y, en cambio, hubo algunas colectividades cuya preponderancia y vitalidad sobrepasaron tanto la Conquista como la Colonización.

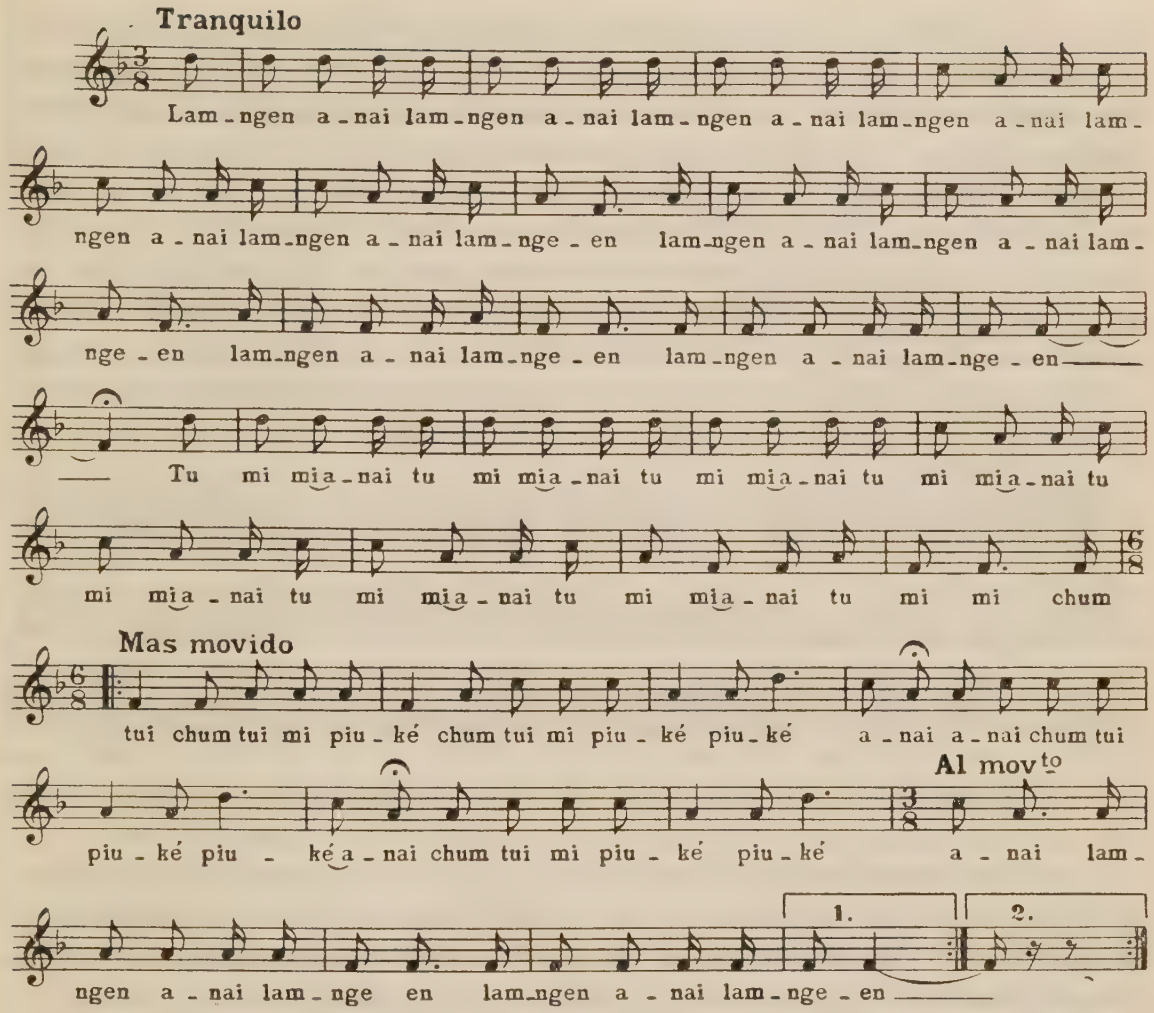
Se distinguió entre ellas la Confederación Araucana enseñoreada en el extremo austral de Sudamérica y en los actuales territorios de Chile y la Argentina. Al favor de sus hábiles caudillos y de su afán combativo esta destacada comunidad indiana consiguió prolongar su señorío hasta el pasado siglo. Ha sido así como, en correspondencia con la curiosidad y revuelo que han despertado en todo el mundo culto algunas facetas del alma araucana y tal vez como las más atractivas, hay que hacer detenida referencia a sus facultades propiamente musicales.

Algo difundidas éstas entre los estudiosos del arte americano, tanto por las graba-

ciones en la cera como por los fonogramas anotados, llegaron a obtener, al fin, la atención de los más ilustres musicólogos y aun insinuarse posteriormente en las producciones de música culta inspiradas en esas fuentes. Bastaría mencionar, en apoyo de esta aserción, el hecho de que tan importantes revistas francesas como la *Revue Musicale*, *Le Guide du Concert*, y otras varias; la vienesa *Anthropos* y numerosos periódicos de Europa y América han solicitado ensayos de vulgarización de esta escuela musical. Como es de suponer, también esos conatos de publicidad han despertado las más opuestas reacciones, a causa de la inesperada e inquietante originalidad de esas producciones.

Escuetas anotaciones musicales aborígenes de América absolutamente auténticas, y provenientes de todo el indianismo de Norte, Centro y Sudamérica, se las ha conocido en pentagrama o en incisiones fonográficas, destacándose por su libertad de curso y su original diseño las de los «mbororos» del Brasil o los navajos de los Estados Unidos de América, pero ninguna ha obtenida mejor acogida y mayor difusión que las de los araucanos, tanto del lado argentino como del chileno.

Las aportaciones araucanas al exotismo musical descuellan singularmente al favor de su extraña solicitación y su sorprendente e insinuante diseño. No se trata de las fugaces confidencias del estro aborigen en general, la mayoría de las cuales, al ejemplo del arte africano o polinésico, no sobrepasan la forma fragmentaria, sino más bien de discursos sonoros, aunque no prolongados, hasta el desarrollo que campea en la música erudita. No abordan aquéllos la polifonía, pero en cambio hacen alarde de una absoluta libertad tonal. Con sus bruscas modulaciones, y principalmente con sus desconcertantes fluctuaciones rítmicas, consiguen ingresar de hecho y de derecho en el ámbito artístico. Todas las otras manifestaciones musicales, ya sea de Asia, de África o bien de Oceanía, adolecen de una reiterada y evidente monotonía. Ya no se trata de las habituales antologías de estos continentes, dedicadas a repetir insidiosamente las fragmentarias estructuras defectivas de sus respectivas escalas, las cuales les confieren un colorido permanente. Por el contrario, la música araucana se prodiga hasta la fraseología y siempre cambiante; y, como no está sujeta a una gama obligatoria, exhibe y ostenta una índole muy libre y variadísima que no parece tener límites. Considerados estos rasgos de preeminencia muchas veces acentuados por el timbre peculiar de sus instrumentos y su tesitura fuera de diapasón, la música de Arauco, como es de suponer, desafía la capacidad de absorción del auditor; y, en la mayoría de los casos, como no alcanza a reponerse éste de su estupor, reacciona desfavorablemente. Demás está advertir que estos esquivos auditores, al ser favorecidos con repetidas audiciones, pasan a contarse entre los admiradores de esta exótica veta indiana.

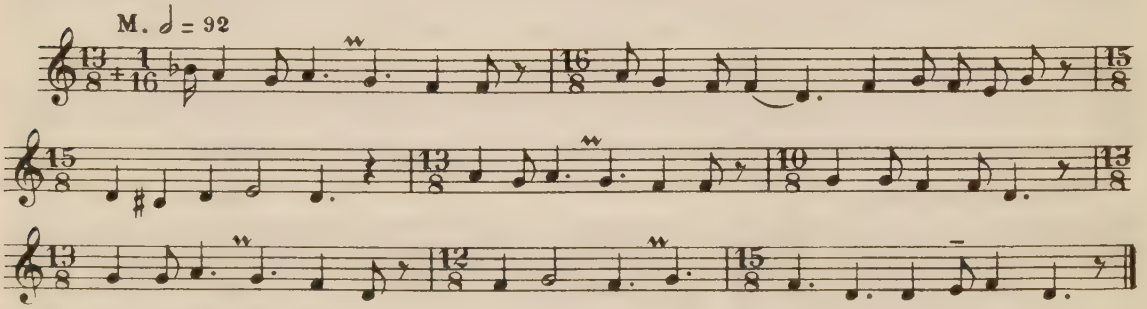


«Lamngen». Coro araucano tradicional. (Fonograma n.º 2 de la colección Carlos Lavin.)

Ante semejante repertorio sonoro algunos musicólogos han intentado clasificaciones y anticipado reparos pueriles sobre el ámbito en que se desenvuelven los melismas, como también han conseguido destacar diversas escalas defectivas que, en ningún caso, logran abarcar e integrar la vitalidad e independencia del curso melódico en cuestión.

Si bien todos estos alardes de libertad de expresión y la riqueza misma de la vena melódica de esta prole, calificada como inculta, parecen, de momento, la obra de la casualidad, no logra persistir esta creencia al examinar sus realizaciones en los dominios de la lingüística, campo de expresión verbal que, en Arauco y especialmente en la tribu mapuche, cuenta con numerosos cultores del «buen decir». Es en las asambleas, a la escala tribal, que

ellos llaman «parlamentos», donde los oradores indianos cultivan el estilo retórico que denominan «weupin», como una exaltación lingüística. No se trata ni de una afluencia persuasiva, ni de cierta locuacidad, ni de un caso de facundia en el uso de la lengua madre, sino de cierta altura de concepto, cierta gracia y facilidades delatoras de la más viva imaginación. Los parlamentarios de la raza no sólo se prodigan en este elevado tono de la verba indiana durante los debates, sino que salvaguardan el uso y estímulo de estos refinamientos verbales entre las clases elevadas; hasta el punto de asignarse, en determinados círculos, una cierta superioridad a la de los representantes de otras tribus. El investigador folklórico encuentra continuamente en Arauco informadores que le contradicen sus observaciones en otras comarcas, alegando que «esas gentes no saben hablar» el verdadero idioma araucano.



«Lamentación». Aire instrumental. (Fonograma n.º 20 de la colección Lehmann-Nitsche.)

Es este confirmado afán de «buen decir», o, mejor dicho, este academismo, el que hay que asociar a la capacidad musical de ciertos sujetos de la raza araucana, especialmente de las regiones propiamente andinas, ya sea en territorio chileno o argentino, de donde proceden los bien dotados, y a los cuales se les estima y protege en toda la Confederación.

Buena cuenta de este movimiento la dio, hacia 1917, el éxito de la Compañía Teatral de Manuel Aburto Panguilef, recorriendo las principales ciudades de Chile y exhibiendo e interpretando rituales de la más rancia tradición araucana, con conjuntos indianos de instrumentistas, cantantes, danzantes y mimos; inspirados todos en el más riguroso nacionalismo. Estas audiciones típicas, reiteradas en diversos ciclos, permitieron reconocer los elementos sonoros propios de la estirpe. Entre los diferentes números del programa sobresalieron los solos de canto y los aires instrumentales, alternando con concertantes de la más heterogénea composición y un constante desequilibrio que no tenía nada de eufónico.

Fue esta verdadera heterofonía, que las más veces parecía improvisada, la que puso, no solamente en evidencia el primitivismo de la organografía mapuche, sino su incapacidad para fundir y matizar los diversos timbres. La prepotencia de la «trutruka», defectuosa

trompa sin enroscar, tallada o integrada por una larga caña provista de una burda embocadura y un pabellón terminal de cuerno de vacuno, no podía concertar con los broncos sones del «kullkull», constituido por un simple cuerno mal perforado; o del «pinkullwe» (como una larga flauta de caña); ni aun menos con otros aerófonos más débiles al estilo de la «pifülka» (como una flauta de bambú y tubo cerrado), o bien del «lolkiñ» (como un clarín de tallo y tubo abierto). Entre éstos, y como una simple referencia, hay que citar al «piloilo» (como una tablilla agujereada) y el «kinkekawe», de otra familia, y de la más menguada imitación de los cordófonos. En el conjunto instrumental acusan su presencia, con impreciso concurso percutante, el pequeño timbal llamado «kultrung» y una sonora calabaza denominada «wada». Dando la preferencia al pequeño timbal que se clasifica como instrumento ritual, en su obligado cometido de acompañar los conjuros de las «machis» (hechiceras), exigen un destacado elogio como instrumentos solistas, tanto el «lolkiñ» como el «pinkullwe», mucho más susceptibles que la «pifülka», de brindar una ejecución esmerada y propia de la música de cámara.

Antes de mencionar el importante rango de la voz humana en la afición de los mapuches, hay que asignar una categoría dominante al instrumento básico de su repertorio, conquistado imperceptiblemente por el «trompe», simplísimo instrumento adoptado por la raza. Se trata de la guimbarda o birimbao, de universal utilización, pero prohijado en Arauco con similar fanatismo al que han dedicado los norteamericanos al saxofón francés, o los argentinos al bandoneón alemán.

Al ser adoptado por los mapuches, han conseguido éstos desarrollar, en su uso y ejecución, la más alta virtuosidad, multiplicando las posibilidades sonoras de un simple artefacto largamente desestimado. La suavidad y flexible condicion de su ejercicio contrastan con el alto potencial de su sonoridad y su aptitud para imitar los efectos de la percusión colectiva. Obedece al procedimiento de sujetar entre los dientes una lámina o lengüeta vibrante, la cual se hace temblar con el dedo índice de la mano izquierda, sin poder evitar que la vibración se extienda al aire contenido en la cámara bucal. A su vez los movimientos de la mandíbula inferior hacen variar el volumen del aire contenido en la boca, con lo cual el tañedor, y a voluntad, obtiene contrastes de opacidad y la más brillante claridad.

Los instrumentistas mejor dotados y los compositores de Arauco han patrocinado este agente sonoro asociándolo a formas musicales, poemas o sagas que abarcan e ilustran los ciclos mitológicos y legendarios y las incidencias del diario vivir.

Como de mucha mayor amplitud y de más arcana tradición se impone el arte eminentemente vocal, acrisolado y revelando la más selecta fibra de los araucanos, y en especial con las versiones femeninas. Estas auténticas interpretaciones cantadas, ya sea para solos o para coros, resultan tan inéditas como inaccesibles al sorprenderlas en la índole privada

y eminentemente personal que la india confiere a sus confidencias líricas. Las más jóvenes suelen entonar cantares colectivos de faena; y aun se les ha fomentado la afición coral en las aulas de las obras misionales, o en las escuelas públicas de las regiones australes. Como expresión individual no puede ser más variado el repertorio de las cantilenas, ya sean éstas del tipo ritual, del mágico o de aquel de mero solaz y entretenimiento.

Es en la paz hogareña donde las novias, esposas, madres o hijas desarrollan todos los matices, tanto de la vena festiva como de la plañidera. Entre los aires sobresalen algunos por su sobriedad y falta de ornamentos, pero los hay, también, otros bien graves, en los cuales campean inflexiones desusadas y acentos enfáticos, dedicados todos a interpretar, uno a uno, las circunstancias y eventos de la vida espiritual. Casi todo el vuelo lírico y la fuerza emotiva que llegó a adquirir el «aria» en la música occidental posterior al Renacimiento, distínguense en la antología de Arauco por medio de un determinado género serio de arte vocal, para solistas de ambos sexos. Los de los hombres denomínanse «ngeleulun», y los de las mujeres, «llamekan». Casi siempre se entonan «a solo», y su índole transige entre el sentimentalismo y la elegía. Por lo que hace a los aires de circunstancias, muy numerosos y variados, dominan las lamentaciones, en contraste con el frenesí y el dinamismo de los cantos de juego.

Atribuible al género propiamente elegíaco, más bien que al estilo plañidero, se hace presente el prodigio de la melodía hablada que emiten los cantantes en determinados pasajes, con la finalidad de sublimar y exaltar los grandes momentos de sus expansiones musicales. Se trata de una buscada transición del simple «lenguaje hablado» hacia la sensible manifestación musical que representa el canto, y sin que ese desvío pueda confundirse con el «recitativo» de la música culta ni las regulares fluctuaciones de tono propias de los lenguajes entonados. Esta extralimitación o extravío, para robustecer las solicitudes espirituales que integran el arte sonoro, han sido estudiadas especialmente en la música africana por el musicólogo Erich von Hornbostel y por el profesor Jorge Herzog, entre las confidencias líricas de los indios de Norteamérica; pero con anterioridad habían ingresado y trascendido al arte erudito, al favor de los ingeniosos intentos del compositor austríaco Arnold Schönberg, especialmente en su poema vocal *Pierrot Lunaire*, compuesto en 1912. La osada innovación de este artista, si bien acentúa y puntualiza el valor de la palabra, no llega, en el aspecto musical, a incorporar y traducir los matices infinitos de la propia emision vocal.

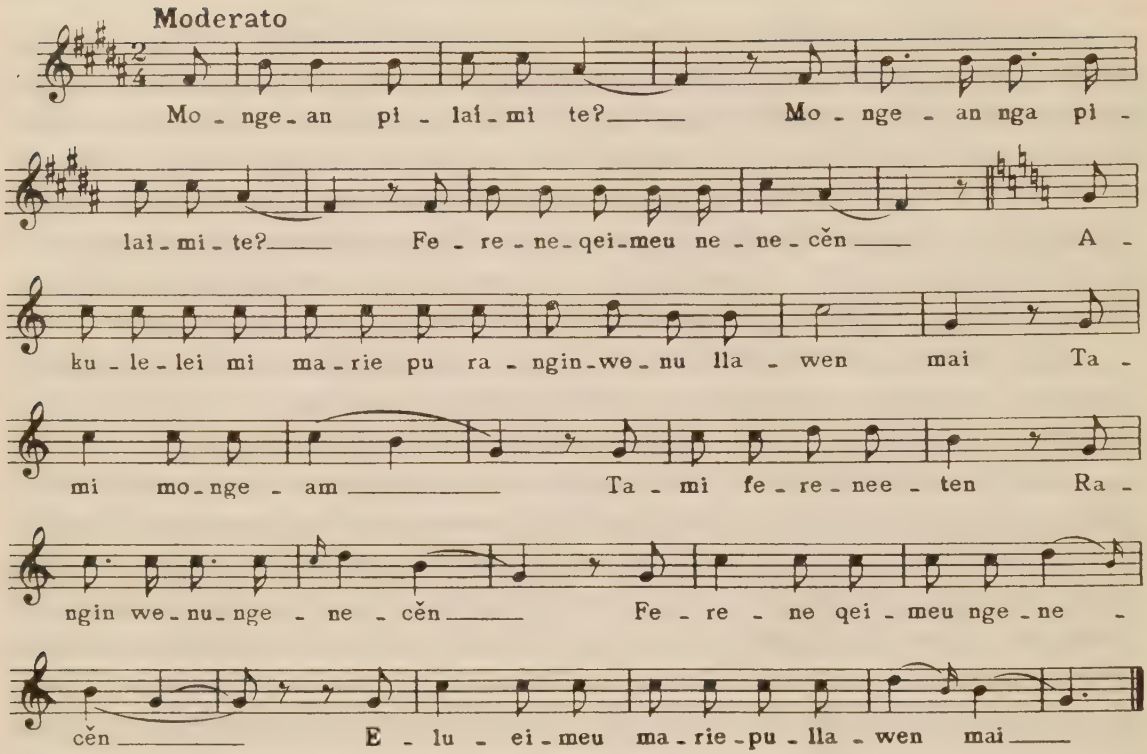
A este respecto cabe recordar las sugerencias del citado profesor norteamericano, quien hace presente que estos arrebatos, o trances de excepción, pueden abastecer música en verde. Propicios, como lo son, a las alteraciones del tiempo y de la prosodia, se presentan especialmente apropiados para efectuar elaboraciones más amplias.

Fueron las grabaciones del Conservatorio Nacional de Santiago de Chile las que revelaron estas atractivas desviaciones en los aires *Mari Ñancu* y *Caballo Moro,* entonados «a solo» por la india araucana Marcelina Ñancuvilu. En el primero obtiene ésta, al desarrollar la evocación histórica de «un mocetón que fue a la guerra», los acentos desgarradores de un trance del más alto patetismo, y que bien puede señalarse entre las demostraciones más convincentes de la melodía hablada. No menores revelaciones sugirieron las sucesivas grabaciones efectuadas en Arauco por el Archivo Folklórico de la Universidad de Chile y la Dirección General de Informaciones de Santiago.

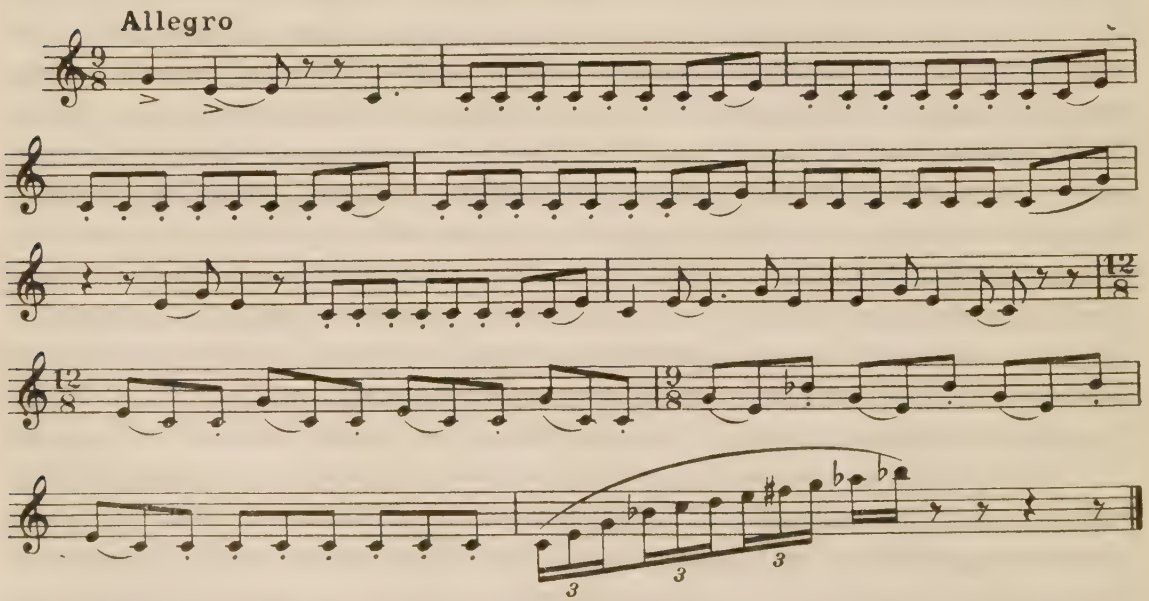
En referencia al repertorio general, hasta se podría insinuar que las recónditas inflexiones e interferencias acústicas de la creación indocta, espontánea y vital llegan a rivalizar, en ciertos aspectos, con las sutilezas eruditas del arte más cultivado.

Cada uno de los géneros y estilos de la intuitiva antología araucana posee un especial vocablo o desinencia indígena, en conflictos con la escueta terminología general de la afición. El diccionario mapuche no consulta ninguna designación para el arte musical, sino que se vale del vocablo «ül» para el canto, y del sufijo «tun» para la ejecución de un instrumento o trozo genérico de acción material o espiritual. En esta concisión salen favorecidos, naturalmente, la magia y el ocultismo. Son muy apreciados los cuentos ficticios en prosa : «epeu»; las relaciones históricas algo noveladas : «mit' amkan»; los aires de felicitación : «konaq ül»; los cantos de la casa nueva : «kawin ül»; los aires burlescos de los enmascarados : «kolong ül»; los arrullos infantiles : «ümaq ül»; los cantos de amor : «ayün ül»; los brindis : «llaqpan ül», y la interminable nómina de los aires guerreros, nupciales, funerarios, terroríficos; como asimismo los cantares que animan las fiestas y faenas agrícolas o festejan los cambios climáticos. En otra promoción figuran los aires que estimulan y animan los numerosos juegos, ejercicios y danzas propios de la raza. Entre los trozos instrumentales solamente se pueden destacar aquellos bien preferidos que imitan el galope de un caballo : «wirafün kawellu», y los — preferentemente de conjunto — que exige el ceremonial de los comicios o parlamentos en los actos o juegos oficiales, y, por fin, el amplísimo y complicado repertorio de las hechiceras : «machis». Entre los intérpretes se distinguen los cantores afamados o profesionales: «ülkantufe», que se prodigan en la «acción de cantar» : «ülkantun». Figuran entre los más numerosos los cantos de salutación, de bienvenida y de despedida : «chalitun ül» y «llown ül», y la extensa antología de los maleficios, exorcismos, conjuros y otros «recursos dañeros».

Si por todo lo enumerado anteriormente sale favorecida la afición musical en sí, no lo es tanto en su asociación con el baile, dada la condición de la araucana, francamente reacia a disfrazarse para actuar en público y aun en privado; imposiciones que la anulan para el baile individual y espectacular, delegando al otro sexo estas actividades, de suyo bien reducidas. De este modo se comprende la ausencia, en esta familia racial, de las danzas cantadas.



«Canto de Machi». Para voz sola. (Fonograma n.º 6 de la colección Félix de Augusta.)



«Purun». Danza araucana para «trutruka». La fonética del P. Augusta rige para todas las voces araucanas. (Fonograma n.º 1 de la colección P. Humberto Allende.)

En lo que se refiere a los actos públicos quedan éstos circunscritos a las rogativas o «ngillatun» que se abren con cantos de invocación y ofrenda, discursos, alocuciones, una partida del juego nacional (que va animado por las enunciadas danzas femeninas): «paliwe ül», y una exhibición del baile principal : «choike purun» (danza del avestruz), fantasía ornitológica, de escuela masculina exclusivamente y representativa de un estilo y de una acción coreográfica muy estimables, representando una ancestral escena danzada que ha perdurado como un ritual exclusivo de la estirpe. Se le realiza desde las más remotas edades con una indumentaria apropiada, e inmutable para todas las tribus, y posee, aunque no muy arraigada, su propia música.

El ceremonial mágico de las hechiceras, de la más amplia variedad de formas y escenas, también posee su repertorio musical, pero alterado en cada agrupación tribal.

El problema de la difusión de este repertorio persistirá muchos años sin solución, en virtud de las más adversas condiciones para su apreciación y divulgación. En nada lo favorecen los medios de expresión que le son propios ni su estilo y colorido particulares. Su mayor porcentaje exige un carácter íntimo, tanto en su esencia como en su realización. Se diría que es un florilegio concebido en privado, eminentemente hogareño y aplicado a circunstancias especiales del modo de vivir de esta prole aborigen. El resto, de mayor amplitud de concepto y de miras, no resulta tampoco accesible. Sus raras maneras de expresión se distribuyen entre la música vocal y las ejecuciones instrumentales del trompe. Los unos resultan soniquetes y rebullicios, y, por otra parte, la sonoridad del trompe parece, de momento, desarrollar extraños zumbidos, frotamientos y golpeteos de láminas. En tales condiciones no se puede exigir una pronta comprensión ni menos alguna reproducción. Es por ello que la apreciación musical de la vena araucana queda casi circunscrita a la reproducción mecánica y a los artefactos electrónicos.

Como solistas o en conjuntos los instrumentos no consiguen agradar ni deleitar por su imperfección material y su ejecución : los hay que se aspiran y otros que se impelen. De este modo se puede vaticinar un cierto progreso en la construcción de la «pifülka» y del «pinkulwe», especialmente este último, que está dotado de cuatro orificios.

En lo que se refiere al conjunto instrumental, la labor de ajuste, equilibrio y estilo seguirán dependiendo de los adelantos obtenidos en la organografía general. Similares progresos se esperan en el ejercicio y coreografía de las danzas tradicionales, para equipararse con la perfeccion del baile del avestruz. Las más prometedoras son el *millanao*, el *curetun*, el *kunquen*, el *ñuin* y el *ñihuin*.

En resumen puede asegurarse que la apreciación del arte musical araucano cuenta con una enorme ventaja, que se refiere a su inveterada dispersión y conservación. Con mucho más espíritu de nacionalidad que las agrupaciones tribales de la Indochina y la Indonesia,

o las asimiladas tribus bantúes del África, el arte sonoro de la Confederación Araucana es uno e indivisible; y las discrepancias solamente adquieren carácter comarcal. El estilo y el colorido de este arte se acentúan cada vez más.

Los actos públicos y las exhibiciones han sido escasos. La mencionada presentación, en Santiago y provincias, de M. A. Panguilef, con su compañía típica, no tuvo continuidad, y le siguieron algunas concentraciones en Valdivia, Loncoche, Victoria y las posteriores de Valparaíso (1924) y Temuco (1953); festivales que algo han impulsado la causa. Han cooperado en la labor de propaganda las presentaciones de los centros misionales, especialmente los actos ofrecidos por Monseñor De Ramberga en Santiago, durante los años 1922 y 1946. Las obras escénicas relacionadas con el araucanismo comenzaron a aparecer en el siglo pasado, y han totalizado diez producciones de verso, cuatro óperas, diez conciertos y otras exhibiciones. La labor literaria comprende novelas, cuentos, relatos de viaje, epopeyas y obras poéticas menores.

El proceso de formación de esta escuela consulta la existencia comprobada de una docena de compositores y musicólogos. Se puede aludir a los nombres de Domingo S. Wenuñanko de Panguipulli, de Sebastián Quempul Quintramil de Nueva Imperial, de Francisco Huenullan de Lanco, todos ellos intuitivos. Con mayor preparación figuran Juan de Dios Curilem Millanguir de Panguipulli, que es al mismo tiempo musicólogo. Fidel Mella de Puntra y Arturo Coñuepan de Temuco. Mella falleció en plena juventud, después de haber visitado Norteamérica y Europa meridional, y su producción se cree perdida. Solamente Coñuepan ha logrado la grabación de algunas de sus producciones. Es hermano del Diputado y Ministro de este nombre y descendiente de varios caciques. Bachiller en humanidades, ha sido Presidente de la Federación de Estudiantes Araucanos y Gobernador del Departamento de Villarica. Cultiva un género exclusivo que él mismo interpreta en el trompe. Se le conocen dos Sagas de cinco trozos cada una, y los títulos de éstos dan una idea del aspecto argumental : *Purun* (baile), *Millunao* (baile), *Lantu* (llanto de un viudo desconsolado), *Wiraflen* (galope de caballos), *Mantze* (mujer amada), *Lafken ché* (gente del mar), *Afduan* (persona aburrida), *Despedida a Chalihuiñ*, *Ayincan* (variaciones), *Purun* (baile), como conjunto epigramático; al cual se agregan impresiones fugitivas como *Escenas filarmónicas*, *Reflexiones campestres*, *Partida a la República Argentina*, *Reminiscencias familiares de Cholchol*, *Los toques del tío Juan Huenchul*, etc. Fragmentos de esta saga, en grabación magnetofónica, se han ejecutado en público, y se han editado dentro del texto de algunas revistas chilenas.

Merecida o infundadamente los araucanos han disfrutado de una propaganda apreciable en casi todo el mundo culto. Casi en su totalidad las obras relativas a esta raza dedican capítulos especiales al desarrollo de su arte sonoro, e insisten en elogiarles esta dilección. En 1928 se publicó en Chile una parte de esta bibliografía, desde la letra A a la L; incluyendo

630 títulos, cifra que promete un total de 1,500 títulos al ser totalizada hasta nuestros días. abarcando más de cuatro siglos. La filiación de los autores es de procedencia acentuadamente internacional, hasta el punto de poder asegurar que ninguna tribu inculta del orbe ha alcanzado esa notoriedad. Mucho influyó en esa divulgación la epopeya *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, publicada en 1569, y para los alcances musicales de la raza bastaría citar el hecho de que su difusión comenzó a hacerse en 1699, con la transcripción en la pauta — y de la más rancia caligrafía de esos días — de una lamentación araucana, anotada por el poeta español Francisco Núñez de Pineda, en su obra *Cautiverio feliz*. Hacia 1714 el viajero francés Amadeo Frézier, en su relato de viajes a las regiones australes, anotó en pauta otros aires típicos, y no menos consideración mereció este pueblo elegido, en lo sucesivo, hasta los comienzos del siglo XX, en que ya aparecieron antologías musicales araucanas tan completas como la del profesor Roberto Lehmann-Nitsche, publicada en Viena en 1908, y la del misionero P. Félix de Augusta (*Othmar Kathan*), editada en Viena en 1912. Fue esa la época en que otros autores, como Tomás Guevara, Rodolfo Lenz, Eulogio Robles, Ricardo Latcham, H. Claude Joseph, W. de Moesbach, etc., dieron a la publicidad valiosas monografías con especial dedicación a la música de Arauco. En la imposibilidad de referirse detalladamente a esa bibliografía, dada su gran extensión y variedad, cabe, en consideración a la naturaleza del arte sonoro, hacer la más completa reseña de las grabaciones verificadas en lo que va de siglo, tan oportunamente inauguradas por los profesores Lehmann-Nitsche y Augusta.

Año 1927 : Grabación de cuatro discos de música araucana (instrumentales y voces masculinas y femeninas), por los estudios del Conservatorio Nacional de Música, de Santiago de Chile.

Año 1944 : Grabación magnetofónica de cinco carretes, conteniendo aires araucanos (voces de ambos sexos), a los alumnos de la Misión Berck de Ramberga, por el Conservatorio de Música de Santiago.

Año 1945 : Grabación de cuatro discos de música típica (voz masculina), a un cantante araucano, por los estudios de la Dirección General de Informaciones y Cultura, de Santiago de Chile.

Año 1953 : Grabación de seis carretes de cinta magnetofónica, a los artistas y ejecutantes, concurrentes al Congreso Araucano, celebrado en Temuco, por la Misión Especial de la Universidad de Chile.

Año 1954 : Grabación de dos carretes de cinta magnetofónica de varios aires instrumentales de Arauco, en los estudios de la Compañía Chilena de Comunicaciones, de Temuco, por el jefe del Archivo Folklórico.

El conjunto y la variedad de ese material grabado puede dar complemento a las numerosas anotaciones en pentagrama de motivos araucanos realizada por los profesores P. Humberto Allende, Juan de Dios Curilem, Carlos Lavin, Fidel Mella, Carlos Isamitt, O. Mayer Lehmann, Pablo Garrido, J. Perkins, abarcando toda una antología documental que comprende desde los festivales de la raza aborigen hasta las confidencias sonoras de sujetos de todas las clases sociales y de todas las tribus confederadas, dando continuación al gran aporte de trabajos didácticos (diccionarios, vocabularios, antologías, gramáticas, relaciones de viaje y diversas obras científicas) con referencias a la heroica raza, firmados por chilenos y extranjeros en el curso de más de cuatro siglos.

Monumentos funerarios araucanos.

El «trompe» y su estuche.

El compositor Arturo Coñuepan, ataviado a la usanza araucana, soplando el «trompe».

Anciana araucana tejiendo

[16]

Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio

Por José SUBIRÁ

Rebasa un centenar la cifra de cartas — algunas extensísimas — que François Auguste Gevaert dirigió desde Gante, París y Bruselas a su íntimo amigo de la juventud, de la madurez y de la senectud, Jesús de Monasterio. Repletas de noticias autobiográficas, si unas referidas por los biógrafos, otras absolutamente familiares, manifiestan el alto mérito de aquel insigne músico belga. Hay en ellas, además, otros rasgos que las singularizan. Por estar escritas las más en un castellano correcto, flexible, pulido y donoso, revela su lectura un profundo conocimiento de este idioma, una perseverante familiarización con los grandes escritores que habían contribuido centurias atrás a engalanarlo, cuando escribían obras maestras vivas hoy aún, y con el lenguaje popular en su variada forma de aforismos, proverbios y refranes, traídos a cuento con oportunidad y acierto innegables. Conservada esa documentación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nos es grato proceder a su divulgación, seleccionando aquellos textos y recogiendo, sobre todo, lo referente a España y a las personalidades que desfilan por aquellos papeles pajizos.

Parece oportuno, ante todo, trazar las siluetas biográficas de aquellas dos figuras tan representativas en la vida musical de la segunda mitad del siglo XIX. El flamenco Gevaert (1828-1908) fue premio de Roma, lo que le permitió permanecer en España algún tiempo como pensionado; brilló después como operista y director de orquesta de la Ópera Cómica en París; volvió a su país natal, huyendo de la guerra francoprusiana; sucedió a Fétis como director del Conservatorio de Bruselas, fue maestro de la Capilla de la Corte belga, creador de cantatas solemnes, teórico eminente, musicólogo de altísima calidad y exhumador de obras antiguas. De su estancia en España, cuando corría el año 1851, y de su *Fantasía para gran orquesta sobre motivos españoles* da noticias mi libro *El teatro del Real Palacio* (1849-1851), publicado por el Instituto Español de Musicología en 1950. El montañés Monasterio (1836-1903) fue un violinista precoz e insigne, que perfeccionó en Bruselas el violín con Bériot, la armonía con Lemmens, el contrapunto con Gevaert y la composición con Fétis. Aunque su fama corrió muy pronto por toda la Europa musical,

siendo muy joven fijó su residencia en Madrid. Aquí fue profesor de perfeccionamiento de violín y de música de cámara, y por breve tiempo Director del Conservatorio; fundador de la Sociedad de Cuartetos en 1863, director de la orquesta Sociedad de Conciertos durante siete años desde 1869, compositor notable y persona interesada en investigaciones musicológicas.

* * *

Se inicia la correspondencia de Augusto — como él firmaba familiarmente — con Jesusín — como solía repetir el epistolario — cuando Monasterio contaba quince años de edad y aquél le llevaba ocho solamente. Al punto Gevaert será su profesor de contrapunto por correspondencia, su consejero leal, su orientador seguro, su protector eficacísimo, y también su hermano mayor, por decirlo así. Y dada la circunstancia de que Augusto llegase a estar prendado pasajeramente de una hermana de Jesús, llegó a llamarle alguna vez «futuro cuñado».

La carta inaugural, fechada en Gante el 3 de abril de 1852, emplea el respetuoso tratamiento «usted», que definitivamente quedaría apeado y sustituido por el familiar tuteo en la tercera carta, de un mes más tarde. Su primer párrafo dice : «Mi querido amigo: Con mucho gusto recibí su grata (no se cuándo escrita, pues se quedó la fecha en el tintero), alegrándome las noticias que en ella usted me deja escritas.» Gevaert tendría sumo placer en atenderle y servirle en cuanto pudiera, y añade : «Suplícole no dude jamás del vivo y sincero afecto del que le quiere de veras S. S. A. S.-J. A. Gevaert». Tras esto, un P.S. : «Usted ha equivocado las señas de mi casa en su carta, pues yo no vivo en la calle del Duque de Bravante, sino en la Calle del Dique de Bravante. Usted no tiene que apuntar la calle, pues soy sobradamente conocido en Gante.»

Se verían ambos en Bruselas, para hacer las diligencias oportunas a fin de que Monasterio pudiera entrar en la clase de Fétis, e incluso tomar clases particulares de contrapunto, y de ahí partirían a Gante los dos juntos.

Pero Gevaert no puede ir aún a Bruselas, y en la segunda carta le pide que vaya a Gante el siguiente domingo, «con el tren que sale de Bruselas a las nueve y cincuenta minutos de la mañana. Usted llegará por consiguiente aquí hacia las doce. Yo tendré el gusto de ir a buscarle al camino de hierro».

Estuvo Monasterio en Gante y dejó el mejor recuerdo. El propio Gevaert le daría lecciones de contrapunto. Había, por otra parte, el propósito de que Bériot diese lecciones de violín a Jesús, pero aquel maestro acababa de dejar Bruselas, cosa que Gevaert comentó con dolorida sobriedad : «¡Ay pobre de ti y pobre de mí!» Ello desvanecía las esperanzas de

que el muchachito pudiera obtener el primer premio. Esta carta concluía diciendo que no se habían acostumbrado a la ausencia de Jesús la familia y los amigos de Augusto. Y seguía la corrección a la primera lección de contrapunto. Aquí, lo mismo que en las lecciones siguientes, se leen observaciones justas y atinadas, todas en idioma castellano. Véanse aquí algunas :

«Sobre el décimo compás hay mucho que decir. Primeramente el canto no tiene gracia; segundamente hay dos octavas... Debes tener por regla fija que dos o tres notas intermediarias no bastan a quitar las quintas o octavas».

«He aquí un canto llano que harás de 8 modos distintos, y son:

1. Nota contra nota y el canto llano abajo.
2.º ..... arriba.
3.º Dos contra una..... abajo.
4.º ..... arriba.
5.º Tres contra una..... abajo.
6.º ..... arriba.
7.º Quatro notas contra una..... abajo.
8.º ..... arriba.»

«El n.º 1 está hecho con mucho primor y elegancia; sólo en el compás 16 he desechado el *si* y dejado el *sol* para evitar la falsa relación de tritono.»

«Cuadraría mejor el *mi*, por la razón que se debe evitar el uso de muchas consonancias perfectas seguidas, siendo más harmoniosas las imperfectas.»

«Siempre que puedas debes emplear la disonancia de 7.ª, la cual halaga el oído mucho más que la 9.ª o la 4.ª»

«De ningún modo se puede dar la quinta menor en las síncopas, pues es disonancia y por tanto no puede caber en la parte débil del compás.»

«Lo mejor que puedes hacer para familiarizarte con el contrapunto florido es mirar las lecciones que están puestas en el método de Querubini.»

En otra carta le recomendaba leyese en un tratado de contrapunto lo referente a síncopas o ligaduras a dos voces, advirtiendo que, de no tenerlo, él le explicaría lo referente a la materia.

Siempre Gevaert contestaba a las observaciones que le hacia Monasterio, devolvía corregidos los ejercicios y enviaba nuevos cantos llanos para su realización. Un día se despide así : «Ruégote escríbasme y abrázate dejándote en la máquina contrapúntica tu ínclito amigo (pronuncia bruselesa) F. A. Gevaert». A los cuatro meses de haber comenzado esas lecciones por correspondencia, Gevaert le escribe textualmente : «Me parece que deberías mostrar más ahínco en aprender el contrapunto y mandarme tus lecciones con más

frecuencia, ya que no puedes ignorar que esta ciencia no es de las que se dejan vencer con tibieza, sino que se debe conquistar con violencia, pareciéndose en eso al reino de los Cielos, o más bien a esa clase de demonios de quienes dijo N.S. que sólo se pueden vencer con la oración y el ayuno. Todos estos ejemplos te traigo yo aquí por venir muy a pelo, y muchos más podría traerte si quisiera hacer alarde de erudición y buena doctrina».

La preocupación por la marcha de Bériot, a quien tal vez sucedería en Bruselas Vieuxtemps, se trasluce o declara en diversas cartas, asociado todo ello al deseo de que Jesús logre el Primer Premio en el Conservatorio bruselense. Entretanto, Gevaert hace breves viajes a Bruselas y a Lille. Finalmente se traslada a París. Desde aquí dirige la primera carta a Jesús el 5 de septiembre. Hubiera querido encontrarse con Hilarión Eslava, a quien llama «Hilarito», en una de esas cartas suyas, pero el compositor español va a Inglaterra, a Alemania y a Francia, y sólo pudieron avistarse una vez. Entretanto, Jesús visita varias veces Gante, en donde todos le quieren y le admiran.

En esas cartas aparece un muchacho apodado «la yerbita» o «el yerbito», el cual había manifestado a Gevaert que la dirección del Conservatorio hacía diligencias para que, en el caso de presentar Bériot la dimisión, le sucediera Vieuxtemps, pero tal vez esa noticia fuese un «canard». A los deudos y amigos de Jesús les apuraba la posible marcha de Bériot, y como Gevaert estaba «muy empeñado y comprometido en ello», tanto por su afecto al muchacho cuanto por su responsabilidad ante la familia, marcharía a Bruselas para saber algo de fijo, ya por medio de Fétis o del ministro. Esta carta, fechada el 2 de junio, concluye con la siguiente postdata : «Mis padres, hermanos, hermanas, amigos, filósofos, rubias y morenas, me encargan dé sus recuerdos para ti».

Jesús, en Bruselas, visitó, en compañía de Eslava, a Fétis y a Lemmens, y pidió a éste varias cartas para los mejores organistas de Alemania, «lo que para él — según palabras de Gevaert — sería poca molestia y para don Hilarión de mucha utilidad y provecho, pues el objeto principal de su viaje es la música de iglesia, y Lemmens puede darle acerca de este ramo del arte muchas informaciones preciosas». Y cita el verso «Tu Belgio funeral, región de espanto».

El 18 de julio los amigos de la Sociedad Filarmónica de Gante dan un concierto, y quieren oir al joven violinista español, interesados por su porvenir, que ya se presenta muy brillante. «Aquí no caben de impaciencia por verte.»

El 9 de julio, en otra carta, dijo que estaba con él entonces el «muy conocido y nunca como se debe alabado caballero del prado, o por otro nombre llamado el Yerbito, el cual, deseoso de adquirir eterna loa y fama, en la singular y desaforada batalla que ensangrentará los patios del Conservatorio, viene a desafiar a ti y al otro competidor con las armas acostumbradas en semejantes pendencias. Para templar su brío esforzado y el denuedo

con que suele embestir a sus contrarios, no será fuera de propósito, según yo creo, mezclar en sus manjares algunas yerbas suaves y poco dañosas como zanahorias, puerros y otras por el estilo... Es fuerza que cierre esta carta, pues el potrito que está delante de mí relincha para salir al prado, y así te abrazo y te dejo con Dios.»

Seis días después aludía Gevaert a las noticias que del concurso le diera Jesús, y nada le admiró tanto como «la repentina y nunca esperada actividad que ahora ha empezado a manifestar el antes tan inerte y tan descuidado Sr. Bériot. Dios se lo perdone, pues más vale tarde que nunca, y yo creo que tu olvidarás de muy buena gana todo lo sucedido con tal que el éxito del concurso corresponda a nuestras tan fundadas esperanzas».

Había el propósito familiar de que Jesús Monasterio estudiase con Bériot, y, como éste parecía resuelto a presentar la dimisión, era de temer que se decidiera el regreso del muchacho a España. Mas a fines de septiembre tal temor quedó desechado, pues Bériot se hallaba completamente restablecido y a mediados de octubre se encontraría otra vez en Bruselas.

Según otra carta de 19 de octubre, aunque los diarios parisinos habían noticiado que Bériot proyectaba abrir en París un curso de violín, todo se había reducido a una «blague» inventada por él para fastidiar a los de Bruselas, vengándose así de que no hubiesen querido aumentarle el sueldo. Sin embargo, aún se dudaba si le sucedería Vieuxtemps, puesto que el diario *L'Independence* estaba prohibido en Francia, «merced al régimen imperial de que ya empiezan los gabachos a conocer los benéficos efectos».

A principios de diciembre la familia de Jesusín, después de haber decidido que el muchacho siguiera otro año en Bruselas, empezaba a quejarse de los gastos y desperdicios de tiempo, pues aún no había profesor de violín en aquel Conservatorio. Pensaba que el muchacho podría tocar en París un concierto utilizando la mediación de Bériot. Aunque éste y Gevaert no se habían tratado, Gevaert le visitó e intercedió por el muchacho, Bériot repuso que no quería hacer nada por Monasterio, ya que éste se habia portado muy mal con él. Fundaba su queja en que el muchacho no le había escrito desde que abandonara Bruselas, ni le anunció el éxito de su concierto, cuando sabía que él estaba muy malo y que una pequeña prueba de gratitud hubiese aliviado algo sus pesares entonces. Gevaert lo disculpó, invocando la corta edad y la poca experiencia. Sosegóse un poco, ya que, habiéndose pecado por ignorancia la culpa no parecía tan grave. Aprovechó Gevaert la visita para preguntarle sobre su propósito de establecer en París una escuela de violín. Bériot le respondió que jamás había pensado en tal cosa, ni la hubiera podido realizar, por su grave enfermedad y por hallarse casi ciego. Expuso que Fétis y la Comisión del Conservatorio se habían portado muy mal con él, esparciendo la voz de que abandonaba ese centro docente, mientras que su único afán era permanecer allí hasta que la vejez se lo impidiera,

al frente de una escuela que, merced a sus desvelos y trabajos, había alcanzado en el mundo un renombre sin par. La extensa epístola que acogió estas noticias añadió una P. D. : «Al momento de echar esta carta al correo recibo carta de don Hilarión. Me da muchos recuerdos para ti.»

En los albores del nuevo año quebrantarán el tono apacible de esa correspondencia dos cartas de Augusto, enigmática la primera y aclaratoria la siguiente, como se verá a continuación.

El 9 de enero de 1853 Gevaert escribe a Jesús, desde París : «Querido amiguito. Doite las más expresivas gracias por la carta tan mona que me mandaste con motivo del año nuevo, de la cual quedé encantado y embebecido. Como yo no quiero irte en zaga por lo fino y lo discreto, te mando hoy tus «etrennes», las cuales consisten en una media hoja de papel liso y blanco, muy adecuado a cualquier uso que quisieres hacer de ello. Supongo tendrás mucha falta de este objeto, pues se echa de ver por tu correspondencia. — Doite 48 horas para volverme la susodicha hoja llena de una escritura muy delgada, y si no lo haces, te otorgo sin otros gastos mi maldición. Por si hubieras olvidado las señas de mi casa, sepas que siempre vivo en la capital del imperio francés, en una cierta calle que llaman «Ciudad pastora o zagala, n.º 11». (Aludía con ello a la «Cité Bergère», cuyo nombre tradujo literalmente.)

Quedó Jesús atónito ante aquella carta inexplicable, y así lo manifestó a Gevaert, quien, con fecha 25 de enero, le escribió : «Cuñadito Jesús : Si bien arguyo de tu última carta, no has entendido el sentido misterioso de la mía, ni tampoco la significación simbólica de la media hoja que en ella iba encerrada, he aquí el mote de la enigma» Resultó que Jesús había escrito a Gevaert el 27 de diciembre, mas por descuido de la persona que debía entregar la carta, ésta no llegó al destinatario hasta el 10 de enero. Ante aquel aparente silencio había querido darle una lección en esa forma, «lleno de saña y de indignación... Ahora que me he convencido de tu inocencia, te restituyo mi amistad y baste lo dicho.» Tras esto señaló la conveniencia de que el muchacho fuese a París, «tanto para ver y oir lo que hubiera más notable aquí, como para hacer tú mismo los primeros pasos en la carrera artística.» Sin embargo, era muy difícil organizar en la capital francesa un concierto para Jesús, y más difícil sacar de él algún provecho, pues el mismo Vieuxtemps dio en esa temporada varios conciertos, sin atraer el público, «y lejos de ganar algún dinero, ha tenido que meter de su bolsillo, y eso que es el primer violinista del mundo. Eso sería más imposible para ti, que no tienes la pretensión de luchar con ese gigante. Además los espíritus no estan dispuestos por ahora a ocuparse de arte; la política se lo lleva todo». Según agrega, no podría proporcionar a Jesús los mismos gustos y distracciones que en Gante. «Aquí no estoy en casa de mis padres, sino en un alojamiento de artista, lo cual quiere decir

un 4.º piso, *au dessus de l'entresol*, en el cual yo no podría alojarte, sino que sería menester buscarte otro cuarto.»

Aquel mismo mes de enero de 1853 alcanzó Monasterio un buen éxito en un concierto, habiendo conseguido muchos y muy merecidos aplausos. Gevaert, en carta de 25 de aquel mes, comenta : «¡Vamos! ¡Ánimo, amigo! No te dejes desalentar por los estorbos que se presentarán en tu carrera. He aquí el primer paso hecho. ¡Dios lo remediará todo!»

La carta de 16 de febrero, brevísima contra lo usual, lleva el siguiente encabezamiento : «Cuñadito de mi alma», y concluye con tres líneas que dicen : «Procura volver a París lo más pronto que te fuere posible, pues estoy triste y desconsolado hasta verte, Jesús mío, F. A. Gevaert.»

«Es bueno que sepas que Vieuxtemps ha vuelto aquí pocos días ha — le escribe el 28 de febrero —. Su concierto está fijado para pasado mañana. Me parece, pues, oportuno que vuelvas a París, pues de lo contrario va a pasarse toda la Cuaresma, y cuando llegarás después ya no habría medio de darte a conocer en los círculos de esta capital. Hadfeld, que te oyó tocar en el concierto de Lemmens, se quedó maravillado de ti. Me ha dicho de ti unas palabras que casi no me atrevo a creer, pues la mucha amistad que te tengo me hace pensar algunas veces que yo tengo formado de ti un juicio demasiado ventajoso de tu talento. En su concepto eres tú el mejor discípulo que Bériot haya formado hasta el día de hoy. Y para que veas cuán extraños suelen ser los juicios de los hombres, escucha lo que me dijo : «Este demonio de Monasterio tiene un estacato que me hace pensar a Vieuxtemps». ¿Quién lo pensara jamás? ¿Un estacato a lo Vieuxtemps tú? Todos aquí estamos esperando tu venida como la agua de mayo, y más que todos juntos desea tu pronta vuelta el que te quiere más que a sí mismo, tu cariñoso y fiel amigo F. A. Gevaert».

Transcurridos unos cuatro meses, Gevaert escribe el 20 de junio a Jesús desde Gante, lamentando haber estado tanto tiempo sin haberle escrito, y le pide que vaya a esa ciudad unos días. Muy poco después Jesús vuelve a España, y el 12 de julio, desde Bayona, mandó una carta a Gevaert. Éste la recibió con gran alegría, pues por ella logró «la convicción de que no solamente tu estado físico, sino también el estado moral debían de ser muy satisfactorios, pues el tono alegre y festivo que trasluce en tus palabras da manifiesto indicio de ello. Otro tanto no puedo decir yo; aunque estoy en la casa paterna, rodeado de personas que me quieren más que a sí, y mucho más de lo que valgo, no gozo una perfecta felicidad, pues me sobro a mí y tú me faltas... Escríbeme cuanto antes, no olvidándote de contarme algunos pormenores de tu viaje. Dame cuenta del efecto que sobre ti produjeron el aire, la cocina, la habla y la música de tu país, pues tengo curiosidad por saber si tus opiniones concuerdan con las mías sobre todos estos puntos.»

Otra vez Gevaert en París, desde aquí escribe a Jesús, el 2 de septiembre, acusándole

recibo de la carta de 1.º de agosto, y le expresaba su alegría, pues le dejó alborozado saber que había llegado al término del viaje «sin haber experimentado ninguno de los chascos más o menos desagradables que suelen ocurrir en peregrinaciones tan lejanas y trabajosas». Le pide noticias sobre el modo como pasaba sus ratos en Potes. «No te descuides de estudiar el violín. Bien sabes lo que te falta para llegar al punto adonde te colocan ya los deseos de tus amigos.» Agradece a la hermana de Jesús la fina carta que le había escrito y manifiesta : «A no haber impedimentos de fuerza mayor que por ahora no me permiten dejar el Norte, ya estaría en Potes para disfrutar de la presencia de tu buena familia.»

La epístola de 25 del mismo mes previno que una carta echada al correo en París hacia el 25 de agosto no podría llegar a Potes hasta el 3 ó 4 de septiembre. Gevaert se alegra de que la familia consienta en que vuelva Jesús al extranjero. Le acusa recibo de un *Coro* que éste le había enviado, y dice que fue muy satisfactoria la primera impresión. «No creía que hubieras salido tan airoso de tan difícil empresa.» En seguida lo analizaría completamente, compás por compás. La postdata refiere que los Cavaillé habían pedido a Gevaert diese lecciones de armonia a la primita Felicia, «la mal nombrada, pues su nombre debiera ser Desgracia».

Desde París escribe Gevaert a Jesús el 2 de septiembre : «He acabado enteramente la orquestación de tu *Fantasía*, y supongo ya habrá llegado a Madrid, pues la encargué a Hernando (el famoso autor de *El Duende*) el cual me prometió entregarla en Madrid con la debida puntualidad... Parece que desde un mes acá se han dado cita todos los artistas de Madrid, pues no puedo salir a la calle sin que vea asomar por todas partes a músicos madrileños. Estuvieron aquí Barbieri, Gaztambide, Salas, el dicho Hernando y una porción de otros zarzuelistas y zarzueleros que yo no había conocido en Madrid. Estos me habían dicho que todos ellos tenían que estar de vuelta en Madrid a fines de agosto, por la cual circunstancia me arriesgué a salir al Boulevart (sic) el día 1.º de septiembre esperando que todos los pájaros españoles habrían vuelto a sus nidos respectivos. ¡Vana esperanza! ¡El primero que topo es Guelbenzu! ¡Éste sólo faltaba, pensé! ¿Qué quieres que más te diga? Si esta transmigración anda siguiendo así diez años, apuesto a que no queda ni un solo español en toda España. Será sobrado el que te advierta que cuando hablo así de tus compatriotas es por broma, pues si te debo decir la verdad, confieso que me he alegrado mucho al encontrar tantos conocimientos de España, lo cual me ha dado ocasión para hablar de las cosas musicales de Madrid. Algunos me han preguntado por ti, manifestando el más vivo deseo de verte y oirte, pues, según parece, allí en Madrid tienes una reputación colosal entre los artistas, y ninguno duda de que tú has nacido para «enfonzar» todos los violinistas pasados, presentes y futuros».

Manifiesta Gevaert, el 2 de octubre, que, hallándose próximo el regreso de Jesús

a París, haría de viva voz el análisis de aquel coro, si bien añadió algunas observaciones pertinentes. Ante todo convendría añadir un final a este coro, pues «es imposible que *fenezca* con un solo», y se podrían utilizar las dos últimas estrofas del *Chant d'Amour*», de Lamartine. El solo debería indicarse con «Andante» en vez de «Allegretto». Añadía otras atinadísimas observaciones, y no seguía adelante, «pues estoy viendo que si me meto en estas frioleras no voy a parar hasta mañana». Con respecto a la *Fantasía* que había puesto en manos de Hernando — «el famoso autor de *El Duende*» —, le encargó que antes de ensayarla cotejara todos los papeles sueltos con la partitura, pues «por experiencia conozco los copistas, y aunque me he esmerado en escribir tan limpiamente como puedo, sé que aquellos de Madrid no van en zaga a los de Bélgica en cuanto a la incorrección».

* * *

Inicia Gevaert en París su carrera de operista con los más brillantes auspicios al estrenar, en el Teatro Lírico, la pieza en un acto *Georgette ou Le Moulin de Fontenoy*, uno de cuyos intérpretes, por cierto, se apellidaba Pujol. Acaeció ese acontecimiento el 28 de noviembre de aquel año de 1853. «Heme aquí hecho un hombre célebre», escribió a Jesús, dándole cuenta de aquel triunfo, al que habría de seguir cerca de un año después otro más firme, con la opera *Le billet de Marguerite*, lo que habría de motivar una pasajera historia de amor con la cantante belga Mlle. Delingue-Lauters (después Mme. Gueymard). Como tardase Augusto en dar nuevas noticias, Monasterio se lo reprochó en una carta, cuyo texto no conocemos, aunque sí la respuesta que a la misma diera Gevaert el 14 de enero de 1854. Le repitió una frase acusatoria de su joven amigo, que decía textualmente : «¡Dios haga que tus laureles no te hagan olvidar!...» Y al reproducir esas palabras Gevaert, añadió por propia cuenta : «¡Ingrato! ¿Soy yo acaso algún finchado montañés y me conoces tú tan poco para creer que los favores mudables de la fortuna me hagan olvidar de ti?». Después lamenta que Jesús retrase su viaje a París. Como avanzaba la estación, advierte: «Ten cuidado y no te dejes vencer por la indolencia española, pues bien debes saber que un año perdido a tu edad es un siglo de atraso». Los temores invocados por Jesús — temor al cólera, caminos malos, etc., — para no haber emprendido el viaje, muy bien podían ser pretextos sugeridos por su cariño hacia la tierra natal.

El 25 de marzo Gevaert acusa recibo de una carta que le había enviado Jesús. Y dice : «A primera vista no me gustó el color del papel, por ser librea de canario y agüero de marido burlado el color amarillo; pero después de haber leído lo que venía escrito en la epístola, eché de ver que mis temores eran vanos. Mucho me he regocijado de lo fino que S. M. ha andado contigo al nombrarte Violín honorario de la Capilla Real. Ahora que

tienes para ti, como dicen aquí, «una pera para la sed», no debes desconfiar del porvenir, pues siempre te queda este supremo recurso, en caso de que no acertaras a colocarte en más alto lugar».

En una carta de 22 de mayo, Gevaert dice a Jesús que pensaba regresar a Gante, pero se quedará en París unos días para acompañar a cierto amigo belga «que hará su entrada en esta inmensa Babilonia». Y añade : «Ya ves cuán acreditado estoy de muchacho honesto y atinado, pues soy mentor de cuantos flamencos o españoles pisan esta tierra gabacha».

Vuelve Jesús a Bélgica, y da un concierto en aquel país, como se ve por una carta de 17 de junio con diversas noticias, que incluye el siguiente párrafo : «He visto en *La Independence* el «compte rendu» del concierto en el cual has tocado. Dice mucho bien de ti, pero lo que me ha hecho gracia es que al hablar de tu pieza dice que es algo «decousue». Norabuena; he aquí lo que se llama una crítica».

Ocho días después Gevaert envía el Coro a Jesús, diciéndole : «Ahí va tu Coro revisto, disminuido y no sé si muy mejorado. Lo que sobraba, a mi parecer, lo he cortado con tijeras. Consuélate de esta pérdida y da por bien hecho lo que está quitado, pues nunca el público silbó lo que estaba cortado.» Sigue haciendo observaciones sobre las faltas de prosodia para que Jesús mismo las corrija, pues pasaban de la raya algunas. Le advierte que si durante la estancia del joven español en Gante, la Sociedad Coral decidiera cantar esa obra, deberá usar mucha política y poca entereza para con el Director, evitando las «brusqueries» tan naturales en él, pues «en un artista, y sobre todo en un artista de tu edad, no conviene dar un tono imperativo a lo que se pide. Esto te lo digo para evitarte chascos y para que en ti aproveche algo la experiencia que yo tengo de estas cosas».

La carta de 24 de julio siguiente contiene un párrafo curioso. : «Aquí (es decir, en París) hace un calor que todo se abrasa. En España no hace menos — en otro sentido — según se ve en los periódicos. Otra guerra civil, parece. Hoy he visto en el *Moniteur* que el Duque de la Victoria ha sido llamado por la Reina (que Dios guarde más que nunca) para formar un Ministerio. Espero que esta noticia te dará gusto; ya que Espartero en otros tiempos fue tu protector, debes alegrarte de ver que llegue otra vez a tomar las riendas del Poder».

Aquel verano Jesús padeció una enfermedad «atroz», como se desprende por la carta que Gevaert le escribía desde París, el 8 de agosto, y en la cual se lee : «Una cosa de que te tengo ojeriza es que no me hayas avisado o hecho avisar en el momento en que estabas tan malo, pues si te hubieses muerto, ¿no hubiera yo tenido a lo menos el consuelo de verte y abrazarte antes de dejarte para siempre? ¿Crees tu, acaso, que en tan solemne momento no dejaría yo todas las óperas del mundo a un negocio de tanta importancia?»

Añadía que a la Sociedad Coral de Gante le había gustado el Coro de Monasterio, y Gevaert no dudaba «del empeño que pondrán en estudiarlo bien».

Una carta escrita desde Gante, en idioma francés, el 11 de agosto por Vitus Gevaert (el hermano del entrañable amigo), le da cuenta de que la Société des Choeurs Vachvicher sería recibida el día 20 por el Duque de Brabante en Bruselas o en Ostende, pues el lugar no se había fijado aún; pide que Jesús los acompañe en el viaje. Lo harán a Ypres y un día después irán a Gante, donde habrá gran fiesta con motivo de colocar el Dragón en el *beffroi*, figurando entre los festejos un gran conjunto de sociedades de música. Además convendría que se viesen, para corregir las numerosas faltas que habían encontrado en las pruebas del *Nocturno* compuesto por Jesús, y que se deberían corregir antes de estamparlo. Ocho días más tarde le envía otra carta a Jesús, por no haber recibido respuesta a la anterior. Al revisar las terceras pruebas del *Nocturno* han descubierto más faltas en el acompañamiento. El mismo, en 19 de septiembre, comunica a Jesús que el siguiente domingo irán todos los miembros de la Sociedad (unos doscientos cincuenta) a Bruselas, y esperan que el joven músico los acompañe a la corte para la ceremonia y para oir las Cantatas.

Proponen por entonces a Jesús que dé conciertos en Inglaterra. Gevaert, en carta de 18 de octubre, aprueba tan buena proporción, pero advierte, como prudente y leal consejero : «No te contrates por mucho tiempo, pues no sabes lo que puede suceder». Allá fue, en efecto, visitando Londres, Dublín y Edimburgo, como se verá por una carta de Vitus Gevaert fechada el 9 de enero de 1855, y en la cual le comunica que la Sociedad Coral de Gante se proponía estudiar el Coro escrito por Monasterio.

Cuando éste comunicó a Augusto que muy pronto pensaba regresar de Londres a París, recibe la siguiente respuesta, de 16 de enero de 1855 : «Sobrado es que te diga lo alborozado que me dejó esta buena e inesperada noticia». Debe recordarse que Augusto había triunfado gloriosamente en la capital francesa como operista y que importantísimos libretistas solicitaban su colaboración musical por aquellos meses.

Por entonces Jesús hubiera querido dar algún concierto en el Casino de Gante. El Administrador dice a Vitus que podría actuar, por 300 francos, el 20 de marzo, pues seguramente no iría Vieuxtemps, mas hubo que desistir de tal proyecto, pues este eximio intérprete decidió ir allá. Todo ello se ve por sendas cartas de Vitus.

El 24 de abril escribe Augusto a Jesús : «Mucha curiosidad tengo de ver tu pieza sobre aires flamencos, para juzgar de tus progresos en la noble cosa de la composición. ¿Has acertado a poner en ella el carácter sumamente poético de mis distinguidos paisanos? Me atrevo a esperarlo, aunque si me atengo a mi corto juicio, con tal que hayas hecho unas variaciones brillantes con un fondito brioso y algo difícil, tendrás llenado el objeto». A continuación le aconseja que corte la mitad del Coro, «pues eso de tempestades y relámpagos

me parece algo intrincado y difícil para expresarse sólo con voces, a no ser que Eolo consintiese en solfear algunos plazos para llenar los ritornelos, y pintar al natural esta abominación de la desolación». Como ese coro resultaba demasiado largo, Augusto desearía que Jesús emprendiese una obra de sentimiento y no una pieza descriptiva, cosa difícil o casi imposible de llevar a cabo sin el socorro de la orquesta.

El 28 de julio escribe Gevaert a Jesusín, desde París, noticiándole que le enviaba el coro. La primera versión era demasiado acortada; la segunda resultaba algo prolija; y ahora hizo dos *coupuras* practicables, igualmente buenas. Sólo debería realizarse uno de esos dos cortes.

En el otoño la Sociedad Filarmónica de Gante ha contratado a otro violinista, y no a Jesús, para el primer concierto. El 2 de enero de 1956 Augusto le escribe diciendo que indagará el motivo de haberse preferido al violinista español. Y añade que había hablado sobre la posibilidad de que éste actuara en la Sociedad de Conciertos de París, pero lo mejor sería que el violinista fuese a París para tratar personalmente del caso.

Hallándose Augusto en Gante por unos días, intercede para que actúe Jesús nuevamente allí, mas «el viejo tonto» a quien competía la decisión afirmó que Monasterio era ya demasiado conocido en Gante y no se podría ofrecer como una novedad su actuación. Acorralado por Augusto, acabó afirmando que propondría ese nombre a la Directiva. También había escrito a Mons con igual intento, y lo haría a Brujas, interviniendo cerca del factótum musical si existiese una Sociedad Filarmónica allí. La postdata dice textualmente : «Muy ridículo encuentro que hables siempre de «deudas» y otras miserias. Sépaste que no hay más «deudas» que para con el sastre y el zapatero; pero con los amigos, no».

Le da malas noticias de Mons, el 30 de enero de 1857, pues no se pudo arreglar nada, y aquel día escribió al obispo de Brujas sobre igual propósito. Pasados unos días, le felicitó por su triunfo en un concierto dado en Lieja, y del cual acababa de enterarse por la prensa bruselense.

El 25 de mayo escribe Augusto a Jesús · «Vino aquí un muchacho, creo que navarro, con una carta de Eslava. Di a D. Hilarión que procuraré serle útil».

El 9 de agosto siguiente se expresa así : «Han pasado en tu pobre país no pocas cosas desde la fecha de tu carta; y mucho desasosiego hubiera tenido en lo que a ti toca, a no haber sabido por la familia Brown tu feliz llegada a Potes... No sé si habré llegado hasta lo intrincado de tus montañas la famosa noticia de que el Rey de los Belgas me ha honrado con la cruz de su Orden. Pues, sí señor, tengo aquella famosa cruz que tornó el juicio a ese pobre Lemmens... Muy ufano fui el día que por la primera vez salí a la calle con aquella bendita cinta».

Entró el año 1857. En 23 de febrero Augusto se excusa de haber dejado cinco o seis

meses sin escribirle. A continuación le refiere sus actividades como operista, y le da la enhorabuena por haber recibido la cruz de Carlos III, tras lo cual comenta : «¡Bravo, amigo! ¡Hurra! ¿Qué dijeron los fuertes de Madrid? ¿Se quedaron *epatados*?... ¡Déjales!... ¿Has notado una cosa muy graciosa, y es que sólo se burlan de las condecoraciones los que nunca han acertado a *atrapar* el menor cabo de cintita?... Mucho me temo de verte fijado para siempre en Madrid. La plaza de profesor de violín que te darán en el Conservatorio, lo de la Capilla Real, el deseo de tu madre, todo esto contribuirá a quitar de tu idea el plan que habíamos hecho desde algunos años ha... Sólo quiero decirte una cosa : no te dejes llevar por ese refrán que dice *lo cierto por lo dudoso*, a no ser que lo *cierto* te convenga perfectamente, pues de lo contrario sería mejor lo *dudoso*».

En la carta de 9 de mayo dice Augusto que, por complacer a Jesús, había recorrido todos los almacenes de música de París en busca de la Fuga de Bach, sin conseguir encontrarla; pero un profesor de violín la tenía y Augusto haría una copia de ella. Otro párrafo expone : «Espero para escribirte largamente que tú me hayas escrito una *cartona*; pero me parece que se te va pegando la indolencia de tus compatriotas. Tu última carta no me satisfizo, pues la encontré sumamente fría y escrita de modo que me hizo suponer que al escribirla estabas distraído y pensando en otra cosa... ¿Estarías enamorado, por ventura... o por desventura?». El 11 de junio le anuncia : «He copiado para ti no sólo la Fuga de Bach; te he copiado tres sonatas para violín solo, de dicho Juan Sebastián. Lo que llaman la *Fuga de Bach para violín solo* es la Fuga de la tercera sonata en *Ut* mayor. El ejemplar impreso que yo he tenido a la vista estaba tan lleno de faltas, que no poco trabajo me ha costado limpiar algo de estas *zahúrdas*. Estas palabras es lo único que me ha quedado de un *Sueño* de Quevedo : *Las zahúrdas de Plutón*. He pasado tres días en copiar dichas tres sonatas, y mira que no digo esto para que me des muchas gracias, pues aquellos tres días fueron para mí tres días de placer y gusto continuo. Estas sonatas de Bach son magníficas; cada una es una joya. Parece mentira que se hayan hecho para un violín solo unas composiciones tan majestuosas, tan llenas de harmonías, nuevas e imprevistas — mira el adagio (introducción) de la 3.ª sonata —, unas fugas tan regulares y bien enredadas al mismo tiempo, unos andantes tan llenos de melodía... Sí, amigo, verdadera melodía. Parece imposible que otro genio que el del prodigioso Juan Sebastián no hubiese sido aniquilado en medio de unos límites tan estrechos como son las cuatro cuerdas del violín y los cuatro dedos de la mano izquierda del que ejecuta... Sí, amigo; Juan Sebastián Bach, en mi concepto, es tanto mayor que Haydenes, Mozarts y Beethovenes, como lo es Dante en comparación del Tasso y del Ariosto. No digas esto a tus compatriotas, si no quieres que te echen a pedradas fuera de la Península, pues los más inteligentes dirán que soy algo *toqué* de Bach. Pero en España, ¿qué se conoce de él? *El Clavecín bien temperé* tal vez... y se

acabó». Como Jesús iría a Biarritz a tomar baños, Augusto desearía que se llegase hasta París; o que cada uno hiciera la mitad del viaje y se encontraran en Burdeos. Además le pide que, si hubiera salido el tercer tomo de las comedias de Lope de Vega, se los mandase lo más pronto posible. El encuentro de los dos amigos no se pudo realizar aquel verano, porque Augusto debía ir a Gante para trabajar en una ópera cuya música habría de entregar en un plazo fijo. Así lo expone su carta de 15 de julio, donde además se lee : «Bástete saber que los dos primeros meses de libertad que tuviere y los primeros mil francos de que pudiera disponer serán empleados en mi viaje a España».

El 4 de julio Vetus escribe a Jesús desde Gante. Hace referencia a los *Nocturnos* y al coro *Le Retour des Matelots* de éste. Ha sufrido algún retraso la impresión de este último — dice — a causa de las numerosas obras de comercio que había recibido para imprimirlas. Y le da noticias sobre la Sociedad Coral de Gante. Ésta preparaba la audición del oratorio *Paulus*, de Mendelssohn, y el *Adventlied*, de Schumann, entre otras obras. Además se disponía a comprar un local, con una sala de conciertos donde cabrían 2000 oyentes y un jardín para celebrar «conciertos campestres» en el verano. Le daba cuenta de varios amigos comunes que se habían casado, y añadió que él, por haber resistido a las dulzuras del matrimonio, correría el riesgo de morir soltero si la boda no llegase de improviso.

Tras largos meses de retraso, llegaron a su destino las sonatas de Bach. Refiérese a ello la carta que escribió Augusto desde París el 8 de marzo de 1858. «Imagínate — escribe — si me había quitado el sueño la idea de que mi trabajo había sido de balde. Poco agradecimiento me debes del cuidado que he puesto en copiar esas sonatas, pues sabes la *tocada* que tengo por lo Báquico». Ante la incertidumbre de que se hubiera perdido esa copia magnífica, enriquecida con notas y comentarios, no le habría quedado más que ir a ahogarse... o volver a empezar otra copia para Jesús. A continuación le daba extensas noticias del estreno de su nueva opera *Quintin Duward*. Otro párrafo, referente a la vida musical madrileña, la juzga así : «Los nombramientos para el Conservatorio de Madrid de que me hablas me han hecho reir mucho. Un profesor de literatura musical... ¡Peste!... Los madrileños quieren todos hacerse unos Tétisis, y este señor Velaz de Medrano (que yo conozco muy bien y que es bajo todos conceptos un buen hombre), ¿sabe algo de música? Y el majestuoso bobo Espín, ¿qué hará él para la juventud? Enseñarle do re mi fa sol. ¿Para qué? ¿Para que mueran de hambre?».

Es curiosa la postdata de esta carta : «Dícesme que ya empiezas a volverte español. ¡No lo quiera Dios! ¡Espera! Deja que gane un poco dinero y vengo a echarte a patadas de tu maldita Península. Te juro que a los primeros 1.500 francos que podré gastar voy a verte. Hazme la misma promesa». Realmente, no se deberá tomar al pie de la letra ese

desorbitado juicio, pues Gevaert amaba el solar ibérico, según lo demuestran otras cartas posteriores.

* * *

La extensa y jugosa carta escrita en Gante el 4 de mayo siguiente da a Jesús una noticia inesperada. Augusto no podrá hacer un viaje «por aquella bendita tierra hispánica» y prosigue : «Sí, amigo de mi alma; lo podría, pero no lo puedo, pues... (¿lo digo o no lo digo?), pues... voy a casarme!!! Sí, señor; me c-a-s-o!!! y de veras. Y con una Gantesa — no la que piensas — hermosa, alta, cabellos castaños, ojos azules... *bref une jolie fille de Gand...*; la hija de un comerciante bastante rico, y que habla flamenco que es una pura melodía y francés como pocas de aquí. Todo está decidido y no te extrañará el saber que en todo el pueblo no se habla nada más que de eso. Los Ganteses están locos de contento al ver que he buscado una mujer entre las hijas del país. Pero, por desgracia, no podré casarme tan pronto como quisiera, pues antes de todo debo acabar una nueva ópera cómica. La luna de miel no sería muy a propósito para aquel trabajo y tengo proyectado hacer mi viaje de bodas a Italia. Por lo tanto me será forzoso que aguarde a que tenga un mes de vacaciones; creo será hacia octubre, antes de empezar los ensayos de mi ópera. Bien había pensado hacer mi viaje de *noces* a España; pero temo para la garganta flamenca de mi novia aquel celebrado aceite de tu tierra, y también es menester confesar que, para una mujer, el viaje de España no tiene tanto interés como el de Italia. Haz lo posible para venir a Bélgica hacia diciembre, y haz cuenta que tocarás en el Casino. Yo arreglaré el negocio cuanto antes. En otros muchos puntos de Bélgica creo no te será difícil hacer algunos negocios. Ven, pues, y me encontrarás a mi regreso de Italia casado, dichoso — a lo menos así lo espero — y pronto a recibirte en los brazos. He aquí algunos castillos en el aire que tengo hechos y que quiero enseñarte... Tengo proyectado — pero este proyecto aún está envuelto en las tinieblas del porvenir — comunicar a mi esposa la simpatía que tengo por tu país y hacer que desee una vez ir a España... Aun tengo soñado... Pero basta por hoy, pues eso de hacer proyectos más o menos inejecutables es propio de locos o de amantes, lo que llega a ser lo mismo... No te rías de mi sencillez, amigo; ten más bien envidia de mi dicha. ¡Fuego de Dios en el querer bien, como dice aquel bueno de D. Pedro Calderón de la Barca! Acabo mi carta y te echo mi bendición rogándote comuniques algunas noticias mías (las que te parecieren menos tontas) a mis buenos amigos de Madrid, Eslava, Valdemosa, Gil, Montoya, etc. Y tú recibe los afectos de mi familia, que no cesa de hablar de ti, y los de todos los Ganteses que te conocen y te quieren».

Habiendo escrito Jesús a Augusto que se hallaba en Vichy, éste contestó desde

Gante el 21 de junio de 1858 : «Llegó tu carta aquí ayer mientras yo estaba con la familia de mi novia en la Kermese de un pueblo donde ella tiene una casa de campo. Excuso decirte cuanto me es agradable por ahora el divertirme al estilo flamenco. Me voy volviendo tan joven, que me da cierto miedo el pensar que voy a casarme... De haber estado en París y no enamorado, hubiera tomado el ferrocarril y me hubiera ido a Vichy, para pasar algunos días contigo; pero Dios sabe si por ahora me sería difícil el dejar a esta pobrecilla que me quiere — ¡qué fatuo! — como a la niña de sus ojos.» Con referencia a los conciertos de Vichy, comentaba a continuación : «Sé que Mr. Strauss va allí casi todos los años y que da algunas funciones por el estilo de las de Musard en París, es decir, bastante medianas. A este Mr. Strauss no lo conozco sino por haber hallado muy malo un vals que se hizo sobre *Le billet de Marguerite*. Es judío el tal cual, es decir, miserable y ruin. Eso por lo que todos me han dicho».

Después entra lo personal en esa epístola. «Pregúntasme si fue mi madre la que me buscó mi novia y cómo se enredó esto. Voy a decírtelo, y cuidado que es una historia novelesca asaz. La última vez que me marché a París, después de haber acabado mi ópera *Quintin Durward*, topé en el ferrocarril con una señorita gantesa que iba también a París en compañía de su señora madre, y para aliviar la monotonía del viaje tuvimos precisión de hablar un poquito. Durante su estada en París (en donde tiene tíos y tías) tuve algunas ocasiones de verla, y aun de ir al teatro con sus consanguíneos. El resultado de todo esto es que hoy ya estoy casado o poco menos, pues la cosa se ha publicado aquí en todos los periódicos; y aunque me pesara — lo que no llegara con la ayuda de Dios —, demasiado tarde sería para retirarme. Dios me dé ventura en mi enlace, y haga que no me arrepienta de mi decisión». Tras esto, la despedida : «Recibe los afectos de mi familia, que te desea como el agua de Mayo y que desespera ya de verte...», y la P. D. : «Recibe los afectos de mi novia, en cuya presencia escribo esta carta».

En la siguiente, fechada en Gante el día 7 de enero de 1859, lamentó Augusto su largo silencio, así como también haber descuidado el gestionar que lo contratasen para un concierto del Casino. Se disculpa escribiendo : «Los negocios de mi casamiento, una nueva ópera que tenía que acabar antes, mudar de alojamiento en París, compra de muebles, y ¡qué sé yo!, todo eso me ha aburrido hasta el punto que te había olvidado de punto en punto. Lo que más siento es que por mi culpa se ha malogrado así la única ocasión que se podía tener de verte en mi boda. Se verificará mi enlace (si Dios lo permite) el 22 de este mes, sábado. Sépaste que el matrimonio no entibiará en ningún modo el cariño que te tengo y de lo cual confío no dudes, a pesar de mis repetidos descuidos. Ruégote comunicar a tu familia y a los amigos de Madrid el gran acontecimiento que está por suceder en mi vida...»

Otra carta de París, fechada el 28 de febrero, declaró: «El matrimonio, lejos de haberme

quitado mis muchas ocupaciones, me ha dado otras por añadidura, de lo que no sé si tengo que quejarme. El día 22 de enero se ha verificado, bajo los más faustos auspicios, mi tan esperado matrimonio... No puedo dejar de referirte la concurrencia jamás vista ni oída que hubo jamás en Gante. La función, en la que todo el cuerpo musical de Gante tomó parte, tuvo lugar en San Nicolás, parroquia de la novia, y tan llenas de gente estaban la iglesia y la plaza (que es el Mercado de los Granos), que con mucha dificultad pudimos pasar. En la iglesia aun era mayor el bullicio, pues hasta sobre los altares, y en la cátedra (es decir, el púlpito) se habían metido los curiosos espectadores; Beyens vino a la boda, y fue mi testigo del matrimonio civil. Miry dirigió la orquesta, que estuvo muy lucida en cuanto a la música también. Por la noche partí con mi esposa (según el uso de Bélgica), y fuimos a pasar en Tournay el primer cuarto de la luna de miel. Había escogido aquel pueblo por creer que nadie me conocía; pero no sé quien había avisado a los turnacos por medio del telégrafo, pues apenas llegamos al hotel vinieron a darme serenatas. Imagínate cuán poco oportuno me debió parecer aquello en un momento como el que estaba pasando... Después de estos elocuentes puntos suspensivos que con tu agudeza podrás llenar fácilmente, te diré que dos días más tarde llegué a París con mi bonita Elisa (sépaste que es una chica muy guapa) y que aquí vivo Place Vintimille, n.º 6, en donde tienes tu casa, o por lo menos tu cuarto, pues el alojamiento es bastante grande para que se pueda dar la hospitalidad a un amigo». No fue a Italia, porque ensayaba en la Ópera Cómica una ópera en un acto que se debería dar hacia el 15 de marzo; pero haría este viaje «después de estrenada aquella operilla». Prosigue : «Soy feliz, muy feliz, y nada deseo sino que aquella tragicomedia que llaman el matrimonio siga conforme ha empezado. Espero que no habrás dejado de consolar a tu desconsolada hermana en la cruel desgracia que le ha deparado la suerte, o más bien la alevosía sin ejemplo de un fementido traidor, cual soy yo. Haz presentes mis recuerdos a toda la familia, incluso la *Didone abbandonata*... Sépaste que, aunque casado, no por eso dejaré de ser, *sicut erat in principio*, tu fiel amigo que te abraza, F. A. Gevaert.» Así escribía el compositor flamenco la lengua castellana, con pulcritud y elegancia indiscutibles, cuando hacía siete años que dejara el suelo español. Bien es verdad que incesantemente nutría su espíritu con las obras de Cervantes, Lope y Calderón de la Barca.

Da más noticias conyugales y teatrales, desde París, en la carta fechada el 18 de junio. Había estrenado, con un éxito muy satisfactorio, la nueva ópera *Le diable au Moulin*, lo que proporcionó un magnífico triunfo a Mlle. Lefebvre (ahora Mme. Faure). Como los conciertos en el Casino de Gante comenzarían hacia el 15 de noviembre y durarían hasta la Cuaresma, allí podría actuar Jesús, percibiendo de 600 a 800 francos. En el verano y el otoño, tanto allí como en Bruselas, todos los pueblos de Bélgica sólo hacen música militar.

«Desde que han dado en establecer en cada ciudad un jardín zoológico y dar conciertos «en plein air» para los osos y los dromedarios, los conciertos para los hombres racionales ocupan un espacio de tiempo muy reducido». Si Jesús dispusiera de los primeros meses del invierno, «no faltarán conciertos en que tocar ni maravedises que ganar». En Vichy Mr. Strauss pagaba muy mal aquel año. «Con motivo de la guerra ningún francés puede ir a Baden o a Hamburgo. Al parecer los alemanes rabian tanto contra los franceses, que ningún artista se atreve a ir por allá, y con este motivo todos se ofrecen a ir a Vichy». Desistía del proyectado viaje a Italia con su mujer, aplazándolo hasta después de la guerra. Habían pensado en ir a los bordes del Rin, «pero, según parece, aquellos bordes amenos resonarán dentro de poco tiempo con el estruendo de la guerra», y sólo quedaría el viaje a Gante, si el estado de la esposa lo consintiese. Y como iría Jesús a Vichy, Augusto le encareció que se acercase hasta París.

El 29 de marzo de 1860 Augusto anuncia que desde el 6 de enero era «padre de un hijo gordo y rollizo, y por fortuna enteramente parecido a su madre». Y le pide aguarde hasta el 15 de abril en que habrá de remitirle, revisado, el final del concierto que le había remitido Jesús. «Te haré mandar la partitura de orquesta de mi *Quintin Durward*, si es que tienes la idea de colocar tal bulto en tu biblioteca. Mi mujer está enteramente restablecida y te da mil expresiones. Mi hijo Pablo (tal es su nombre) se está chupando el dedo, lo que interpreto como un beso que tiene la intención de mandarte...»

En cuanto a la *Polonesa* que habría de finalizar un concierto compuesto por Jesús, así la juzgó Augusto en carta de 8 de julio de 1860 : «Por fin he acabado con ver la famosa *Polonesa*, con la cual das fin a tu insigne concierto». Anuncia que se la devolverá en seguida, «para que vuelva con dichosa salud, *y* con algunos borrones de más, a ver su amada patria, quedándose allí hasta salir otra vez para tomar su jiro por la entera redondez del orbe». Y la juzga del siguiente modo : «Ahora, para hablar menos culto, te diré que D.ª Polonesa me parece muy brillante para el instrumento *recitante*, muy *à effet* y nada vulgar o común. Tampoco me parece demasiado larga. Sin embargo, hubiera preferido no interrumpir el 3-4 con aquel *aire* ruso, pues aunque el ruso y la polaca se *marían* perfectamente por ser ambos dos de estirpe eslava, introduce esta circunstancia una confusión en el título de la pieza; por tanto, te aconsejo mudar éste y llamarlo *Rondó Slavo* o *Rondó nello stilo slavónico*. La orquestación me ha satisfecho, y hasta cierto punto te diré que me ha sorprendido y *epatado*; pues encuentro que en esta parte estás haciendo unos progresos gigantescos, por no decir más. Solamente me parece que has abusado un tantico de las harmonías *picantes* y también de las modulaciones con dobles sostenidos. Los músicos se darán a los mil diablos con tus tonos de *mi* bemol mayor y menor, y con los pasos en harmónicos... pero desde el momento en que te has metido en ese tono endemoniado de *si*

mayor, difícil era no incurrir en semejante defecto. En resumidas cuentas, ahora puedes dar tu concierto por acabado y bien acabado, y decir con fulano : *exegi monumentum*».

La carta prosigue así : «Mucho gusto me ha dado el saber que con la pluma patriótica hayas cantado las proezas de los Españoles en tierras de moros:

As armas e os Barrões assinalados
cantando espalharci...,

y también que hayas introducido en España el canto de voces de hombre sin acompañamiento, novedad hasta ahora inaudita, si no me engaño, en tu dichosa patria. Lo que te suplico no introduzcas por allá son los concursos, pues nada puede ser más fastidioso, más tonto y más inútil que aquel absurdo uso». Decía esto Augusto porque dicho día era la Kermesa de Gante, y, como con ese motivo había un grandísimo concurso, Gevaert aplazó el viaje a la ciudad para no formar parte del jurado. Finalmente le enviaba saludos para don Hilarión, esperando «con ahínco el ejemplar que me promete de sus Tratados de Armonía y de Contrapunto y Fuga».

Desde Gante comunica Augusto a Jesús, en carta de 10 de agosto de 1861, que seguramente le podría arreglar para el siguiente invierno un concierto en el Casino de aquella ciudad. Tal vez podría conseguirse algo parecido en Amberes, en Mons, en Lieja y en Bruselas, así como en Amsterdam o Rotterdam.

Tras otra larga interrupción epistolar, Augusto escribe a Jesús desde París, con fecha de 7 de febrero de 1864, para comunicarle que el 28 de enero había perdido a su madre. «En presencia de una desgracia como ésta no tengo ánimo ni valor para hablarte detenidamente de no pequeños negocios, cuanto más que en esta parte tampoco tengo que cantar himnos de congratulación a la diosa Calva que llaman Fortuna.» A continuación le da cuenta de la ópera en tres actos *Le Capitaine Henriot*; de la cantata que estrenó para la inauguración de la estatua de Jacob van Artevelde, en Gante, y de su *Tratado de instrumentación*. «Con esto doy fin a mi plática, pidiéndote indulgencia y merced para mi pereza pasada, presente y futura. Confieso que ahora se me va haciendo un poco difícil escribir cuatro páginas en idioma castellano; y por otro lado me sería imposible usar contigo de otra lengua.»

* * *

Durante otros dos años y medio quedó interrumpida nuevamente la relación epistolar. Una carta escrita en París, el 12 de julio de 1866, comunica otra desgracia familiar. Gevaert había perdido su «venerable y buen padre» pocos días después de haber tenido el tercer vástago, «una hijita rubia, gruesa, linda... ¡toda su madre!». Dice después : «No-

ticias musicales no las esperes hoy de mí. ¿Qué más música que tener en casa dos hijos, una hija, una criada, una ama de cría, una *garde-couches* (no sé como se dice en castellano), sin contar una mujer enferma, una cuñada y yo? Pero con todo eso, paciencia y barajar y a Roma por todo». Se despide con una declaración justificativa : «Adiós, querido amigo; sepas que si te escribo poco, mucho te quiero. Conozco que se me va la facilidad de pensar en español y ésta es la mayor causa de mi pereza en escribirte. ¿Pero tú que no estás en el mismo caso, por qué no me escribes más a menudo?» A esto añade la siguiente postdata, digna de un hispanista consciente : «Acabo de leer esta carta y soy muy poco satisfecho de mí mismo. ¿Pero que más si hay tal vez un año que no he leído una página en español? Mañana vuelvo a cogerme el *Don Quijote* y me lo leo de cabo a rabo, y después te escribo una epístola *monumental* como el *chou* de Mr. Prodhomme. ¡Verás qué estilo!».

Transcurren otros cinco años y medio sin que Augusto enviase a Jesús ninguna carta. Lo hará desde Bruselas, el 5 de enero de 1872, en un papel cuyo membrete dice: «Conservatoire Royal de Bruxelles. Cabinet du Directeur» Comienza diciendo : «Años ha que no nos hemos escrito. Mucho tienes que quejarte de mí; algo más tal vez podría yo quejarme de ti. Lo mejor será no meternos en cuentas ajenas». Le da el pésame por haber perdido a su madre, y prosigue. «Pero sé que tienes esposa e hijos; notable alivio en las miserias de esta vida». Termina diciendo que él y los suyos estaban muy contentos de la suerte que les había deparado el Cielo. El 25 de mayo siguiente le participa que había hecho copiar para él una sonata de Beethoven.

Otra nueva pausa epistolar, y ésta, prolongadísima. se quebrantó el 1.º de enero de 1880, ofreciendo la particularidad de no estar escrita en castellano, sino en francés, la nueva carta. Se encontraba en París Augusto, con su mujer, para pasar dos días de vacaciones y ver a sus dos hijas, internas en el Sacré Coeur. Expuso que tocaría Joachim muy poco después, y entonces tomarían una decisión acerca de «Enriquito»; añadiendo : «Tu dois savoir qu'il y a un très grand succés a Bruxelles et qu'il est personnellement très aimé absolument comme toi *in illo tempore*». Este «Enriquito» era Enrique Fernández Arbós.

También está en francés la siguiente carta, de un año y seis días después, con fecha 7 de enero de 1781. Monasterio le había enviado una copia fotográfica del *Chant des Pelerins*, de Santiago de Compostela, para que lo transcribiese. Gevaert juzgó imposible hacerlo, porque, para leer los neumas a campo abierto, sería preciso ver otras versiones trazadas sobre líneas y cotejarlo con ellas, pues sólo indicaban la dirección melódica ascendente y descendente, pero jamás los intervalos exactos. Y anunció que enviaría ese «Chant» a Mr. Michel Hermenedorf, canónigo, maestro de capilla de Treves y el más famoso especialista europeo en materia de notación neumática. El 21 de noviembre comunica Gevaert

que había llegado con gran tardanza la respuesta de aquél. No había logrado descubrir la secuencia «Dum pater familias» en ningún manuscrito con notación, ni la mencionaban tampoco Mons. Daniel, ni ningún otro himnólogo. Ahora bien, por sospechar que sería frecuente en España, tal vez pudiera encontrarse en algún códice de la península ibérica. Augusto vertió al francés para Monasterio la carta de aquel canónigo. No lo hizo en idioma castellano por lo siguiente : «Helás! Je n'ai plus le temps de m'exercer dans la belle langue de Cervantes.» Concluía su carta dando recuerdos para los amigos de pasados tiempos : Arrieta, Barbieri y Guelbenzu, así como también para el conde de Morphy.

La contestación de Monasterio no se hizo esperar. En efecto, el 27 de diciembre — según copia o borrador, único manuscrito suyo de esta índole existente en el epistolario, por cierto — le escribió agradeciendo la sinceridad del más famoso especialista europeo en notación neumática al confesar su imposibilidad de poner en claro aquel manuscrito. Después le acusa recibo del segundo tomo de su «colosal obra» sobre la musica en la Antigüedad. También le dijo que durante los nueve años que llevaba dirigiendo la Sociedad de Conciertos de Madrid había tocado todas las sinfonías beethovenianas menos la última. Como ahí el compositor «ha tratado las voces de una manera brutal», Monasterio la había oído en Colmar, dirigida por Hiller, y en los Conciertos Pasdeloup y del Conservatorio de París, resultando en todos ellos imperfecta la ejecución de la Oda. Como se proponía dirigirla en la próxima Cuaresma, pidió que Gevaert le remitiese una copia de las modificaciones introducidas por él en la parte vocal. Finalmente, le daba recuerdos para Servais, Mailly y demás conocidos del Conservatorio bruselense.

El 26 de junio de 1883 comunica Gevaert a Monasterio que estaba preparando una segunda edición aumentada de su *Tratado de Instrumentación*, y necesitaba una cosa sólo posible de conseguir «allende los Pirineos» (éstas son palabras castellanas de esta epístola, redactada en idioma francés.) Quería obtener los fondos rítmicos con que los tañedores de castañuelas acompañaban los cantos nacionales típicos del país : «Seguidillas, Manchegas, Jota, Boleros, Zapateados, etc.» Quería esos fondos rítmicos, pero no las variaciones introducidas por los «virtuoses en castagnettes», ya que éstas, además de ofrecer menor interés musical, en opinión suya sólo podría ser ejecutadas en suelo español. Y le rogaba la remisión de esos datos con urgencia.

La carta que Augusto mandó a su amigo el 30 de diciembre de 1883, vino redactada en castellano. «Te escribo en español — dice — para ver si aún me han quedado en la cabeza algunas frases de vuestra hermosa lengua; pero la pluma se va entorpeciendo y corre con menos facilidad que antes. La fuente castellana se va agotando. ¡Tanto tiempo ha desde que he abierto por la última vez el Ingenioso Cervantes y el sublime Calderón! Pero paciencia y barajar, como decía el buen Sancho. Mañana será otro día y pasado mañana

otro año, y a Roma por todo. Amén, Alleluia. Con este texto hago mi fuga final.» Esto sirvió de postdata a la referida epístola, que principia con el siguiente párrafo : «Querido amigo : Me apresuro a mandarte dos palabritas, al recibir tu carta, que si no lo hago hoy no sé cuándo me serán deparados dos minutos para ello, y más en estos días tan llenos de *corvées dessagreables.*» Prosigue así : «Tú que sigues tomando interés en las cosas de este Conservatorio, donde has cogido los primeros laureles, no habrás dejado de notar que nuestro establecimiento va siempre prosperando y mejorando en algo cada año». Le dice después que con motivo del próximo Año Nuevo se hallaban en Bruselas con él y su mujer los cuatro hijos : Marta y María, las cuales estaban terminando sus estudios en un colegio francés del Sacré Coeur; su hijo mayor, ya ingeniero civil, y el menor, en vísperas de concluir la carrera de Medicina. La esposa, siempre más o menos achacosa, pero sin enfermedad seria, parecía veinte años más joven de lo que era en realidad, y él se hallaba casi restablecido de una enfermedad crónica del estómago que venía padeciendo desde hacía más de tres años. Tras esto escribió Augusto a Jesús : «Todos reunidos aquí, con la ocasión del nuevo año, aprovechamos la solemnidad de tal día — que no deja de ser algo melancólico para los que se acercan a la vejez — para mandar a ti y a toda tu familia nuestros mejores y más sinceros votos de salud y de prosperidad.»

En una extensa carta de 16 de junio de 1885 Gevaert le hace algunas observaciones sobre la forma en que había transcrito la Sonata de Tartini en *re* menor, cuyo acompañamiento debe contentarse con acordes sencillos para mantener el estilo del maestro. Añade algunas noticias más, entre ellas las de haber transcrito para Joseph Servais una sonata de Michel Carlo le Cene. Le envía el *Anuario* con el discurso que había pronunciado en la ceremonia de la jubilación de Fétis. Había roto con la casa editorial Alfred Schott seis años antes, tanto comercial como personalmente; y el Conservatorio estaba en relación con Breitkopf und Hartel, que había abierto en Bruselas una sucursal de su establecimiento de Leipzig, y otro editor alemán, Mr. Crantz, había abierto una casa en Bruselas.

En una carta, de 14 de febrero de 1886, da Gevaert noticias de la familia. Su mujer está siempre muy «achacosa» (esta palabra, en castellano); su hija María, de diecisiete años, sigue con la salud delicada y hace el último curso en el colegio de Sacré Coeur de Conflans. Su hijo Gustavo ha sido nombrado médico adjunto de los hospitales de Bruselas. Su hijo Pablo construye ferrocarriles en Córcega, llevando alegremente las miserias del clima, con un terreno pantanoso, y las de la alimentación, donde sólo hay cabras. Marta rebosa de salud y es «una hermosa flamenca» (estas tres palabras en castellano). Gevaert, casi curado de su crónica enfermedad del estómago, le anuncia el envío del *Nouveau Traité d'Instrumentation*, que obtiene mucho éxito, y cuyas últimas páginas reproducían casi textualmente las noticias que Monasterio le había dado sobre las castañuelas, citando la fuente que se

las había suministrado. Además añadió allí la «copla» a las «boleras» para que los pobres «gabachos» tuviesen una débil idea de la riqueza melódica de la imaginación popular del país situado allende los Pirineos. Celebra que Monasterio se ocupe en transcribir música en cifra del siglo XVI; como había que hacer mucho sobre ello, si Monasterio lograse publicar sus versiones, prestaría un señalado servicio al Arte. «El libro de Milán — añade en idioma francés — tiene un gran interés, efectivamente, pero no es el más antiguo libro de laúd, como aquél creía; pues le habían antecedido colecciones impresas por Petrucci en Venecia, 1507, aun suponiendo que no hubiese otros anteriores. Miraría si le quedaba aún algún ejemplar de su opúsculo sobre *La Música en España*, publicado mucho tiempo atrás. El último párrafo dice textualmente : «Je viens d'apprendre la disparition de ce pauvre Guelbenzu. ¡Hélas, que de vides béants se sont faits dans ce groupe nombreaux de 1851! Mais, comme dit le gran philosophe Sancho, «paciencia y barajar».

* * *

Transcurrirán cuatro años con creces hasta que Gevaert le mande una nueva carta. Fechada el 3 de junio de 1890, va escrita en lengua castellana y rebosa un hispanismo vehemente. Dice así : «Siempre, querido amigo, no puedo dejar de escribirte a lo menos dos palabras para darte las más intensivas gracias por el magnífico regalo que me has hecho al mandarme el *Cancionero* publicado por nuestro amigo Barbieri. A pesar de lo muy ocupado que estoy a vísperas de los concursos, lo he hojeado ya un par de horas durante y he echado de ver que la publicación es curiosísima, muy bien hecha y de alto interés para la historia de la música. Este trabajo hará mucho honor a Barbieri y a vuestro país, poco y mal conocido por lo que toca a la música. Pues ¡Viva España!, y aun mil gracias por la cariñosa idea que has tenido. Quisiera escribirte más, pero no lo puedo... Todos vamos muy bien; mi mujer e hijas, en el campo. Gustavo hecho un médico famoso, en Bruselas a lo menos, y Pablo construyendo un ferrocarril en la Siria, cerca de Damasco, como ingeniero de una compañía franco-belga. Dame noticias de ti y de tú familia, y haz presentes mis recuerdos a los amigos de allá, y sobre todo a Barbieri y a Morphy». Referíase Gevaert al «*Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». «Publícalo la misma Academia», como dice la portada de esta obra; siendo de advertir que Gevaert publicó aquel mismo año, en Gante, su obra *Origines du chant liturgique* y que un año después pudo verla estampada en alemán.

Tras otro largo silencio, lo quebranta una vez más Augusto, el 25 de noviembre de 1891, para dar cuenta del fallecimiento de su esposa. Pablo había ido a Bruselas desde

Barcelona, antes de partir para la Siria a fines de julio, pues quiso abrazar a su madre, gravemente enferma. Ahora se encontraba en Palestina, y el padre no tenía ninguna respuesta al telegrama que le puso a Damasco, porque ese ingeniero se hallaba en el interior del país, ocupado en los trabajos de un ferrocarril en construcción. El día anterior al de esta carta Gevaert había relatado a Morphy las peripecias de una larga enfermedad sin esperanzas de curación desde medio año antes, para que lo refiriera Morphy a Barbieri. A continuación se extendió en detalle sobre la dulzura de aquella muerte y sobre los testimonios de simpatía que recibió. Entre las muchas flores que ocupaban la inmensa cámara mortuoria, ella estaba como dormida, sin dar la impresión de un cadáver; incluso pareció que había rejuvenecido quince años. El entierro hubiera dado envidia a una Reina. Nuestra bella iglesia del Sablon estaba llena de gente, y la mayor parte de las mujeres lloraban. El Conde y la Condesa de Flandes se habían hecho representar. Asistieron todos los ministros y varios diplomáticos, entre ellos el ministro de España, Sr. de Agüero. Los dedos le dolían a Augusto, pues desde el día siguiente al de los funerales había escrito más de trescientas cincuenta cartas. Como se había olvidado de comunicar esa noticia a su amigo Arrieta, rogaba, en el último párrafo de tan extensa carta — escrita en idioma francés — que, en nombre suyo, cumpliese Monasterio esa misión.

Es breve, y ofreció la particularidad de venir escrita en castellano, la siguiente carta, fechada el 10 de septiembre de 1892. Tenía por objeto interceder en favor de un artista catalán. He aquí su primer párrafo : «Querido Jesús : Aquí tienes el joven barcelonés Fontova, que ha llevado el primer premio, *con la mayor distinción*, en nuestra — y tuya — escuela. Quisiera le dieses ocasión de tocar en tu coronada villa, y que las cosas se arreglasen de modo que S.A.R. la Infanta le conceda su pensión por un año de más (sic), para que el joven pueda acabar enteramente sus estudios, especialmente musicales, habiéndose ocupado más hasta ahora de la *virtuosidad*. Confío en nuestra antigua amistad para que hagas todo lo posibie en favor de mi protegido.» A continuación refería que su hijo Gustavo iba a casarse «con una muchacha linda, de familia honrada y enteramente a mi gusto. Un día fausto en un año desgraciado».

Sigue otra carta de 7 de febrero de 1893, ahora escrita en idioma francés. Augusto da noticias familiares. Su hija vivía con él; su hijo Gustavo y su esposa le habían dada la esperanza de ser «abuelo» (en castellano esta palabra). Tenía las mejores noticias de los otros dos hijos, que residían en el extranjero. Le hablaba después del joven Fontova; había llegado a Bruselas pocos días antes para proseguir sus estudios de armonía, etc. y encontrarse en un ambiente artístico de mayor actividad. Digamos por nuestra parte que el joven León Fontova era hijo del actor catalán de igual nombre y apellido. Al oirle la Reina Doña María Cristina en Barcelona, durante la Exposición Universal, le concedió una pensión,

que hubo de prorrogarse unos años, para perfeccionar sus estudios de violín en el Conservatorio de Bruselas. En 1890 obtuvo allí en reñido concurso el «Grand Prix» de violín. Tenía un hermano, Conrado Abelardo, pianista, que también estudió en Bruselas, como alumno de De Greer. Después ambos se establecieron en Buenos Aires y realizaron una labor cultural de altísimo relieve.

Es dolorosa la carta de unos seis meses después. Fechada el 31 de agosto, Augusto comunica, en idioma francés, que su hijo Paul — aquel Pablitos de muchos años antes — había muerto de un ataque al cerebro, producido por el atroz calor de Siria, sin duda. Ello había acaecido un mes antes. Era un «fils modele, que je pleure».

Se conserva el borrador de una carta que Monasterio envió a Gevaert desde Madrid, el 25 de mayo de 1894. Le habla primero de su salud, bien poco satisfactoria, pues desde cuatro meses atrás apenas se veía libre un solo día de fuertes dolores de estómago e intestinales, lo que le obligaba a alimentarse con leche tan sólo; mas ahora iba mejorando. En el segundo párrafo le comunicaba sensibles defunciones acaecidas en el mundo musical madrileño : la de Arrieta, el 11 de febrero; la de Barbieri, el 19 de aquel mismo mes, la de la mujer de este compositor, nueve días más tarde, y, en el mismo día del entierro de la señora de Barbieri, Monasterio acompañó al cementerio el cadáver de su antiguo amigo y compañero del Conservatorio «el pianista Zabalza, uno de los artistas más queridos y reputados en esta Corte». Después le cuenta con extensión en qué forma le habían nombrado Director del Conservatorio para suceder a Arrieta. No habían faltado pretendientes entre artistas músicos e insignes literatos, los cuales ponían en circulación influencias y recomendaciones. Pero el ministro de Fomento, señor Moret, le llamó, y le llenó de sorpresa al ofrecer aquella Dirección, sin que Monasterio tuviese amistad particular con él ni hubiera hecho la menor gestión directa o indirecta para conseguirlo. Se resistió a aceptar el cargo por su precaria salud, por no reunir condiciones suficientes para desempeñarlo, y por asustarle el trabajo y los disgustos que aquello le proporcionaría; mas tanto insistía el señor Moret, que lo aceptó finalmente. Tres días despues avisó la Reina, cuando Monasterio se hallaba en la Capilla Real, que deseaba verlo inmediatamente. En seguida le entregó la credencial de Director, pues quería hacerlo personalmente. Todos esperaban mucho de él y «noblesse oblige». Y apuntó a Gevaert las dificultades y luchas que se presentaban ahora. Al lado de profesores «bastante aceptables», otros «sólo producen resultados negativos»; un antiguo Reglamento que databa del año 1781; abusos en la provisión de plazas de profesores numerarios y auxiliares, etc. Quería conocer el Reglamento del Conservatorio de Bruselas, que ocupaba la supremacía, y pedía a Gevaert que le socorriese en tal apuro. Después le manifestó que el Conservatorio de Bruselas no podría adquirir algunos libros de la biblioteca de Barbieri, aunque así lo deseaba, pues todos habían sido legados a la Biblioteca

Nacional de Madrid; y en cuanto a los instrumentos de este compositor, por los que también se interesaba aquel centro docente, eran pocos y de menguado interés.

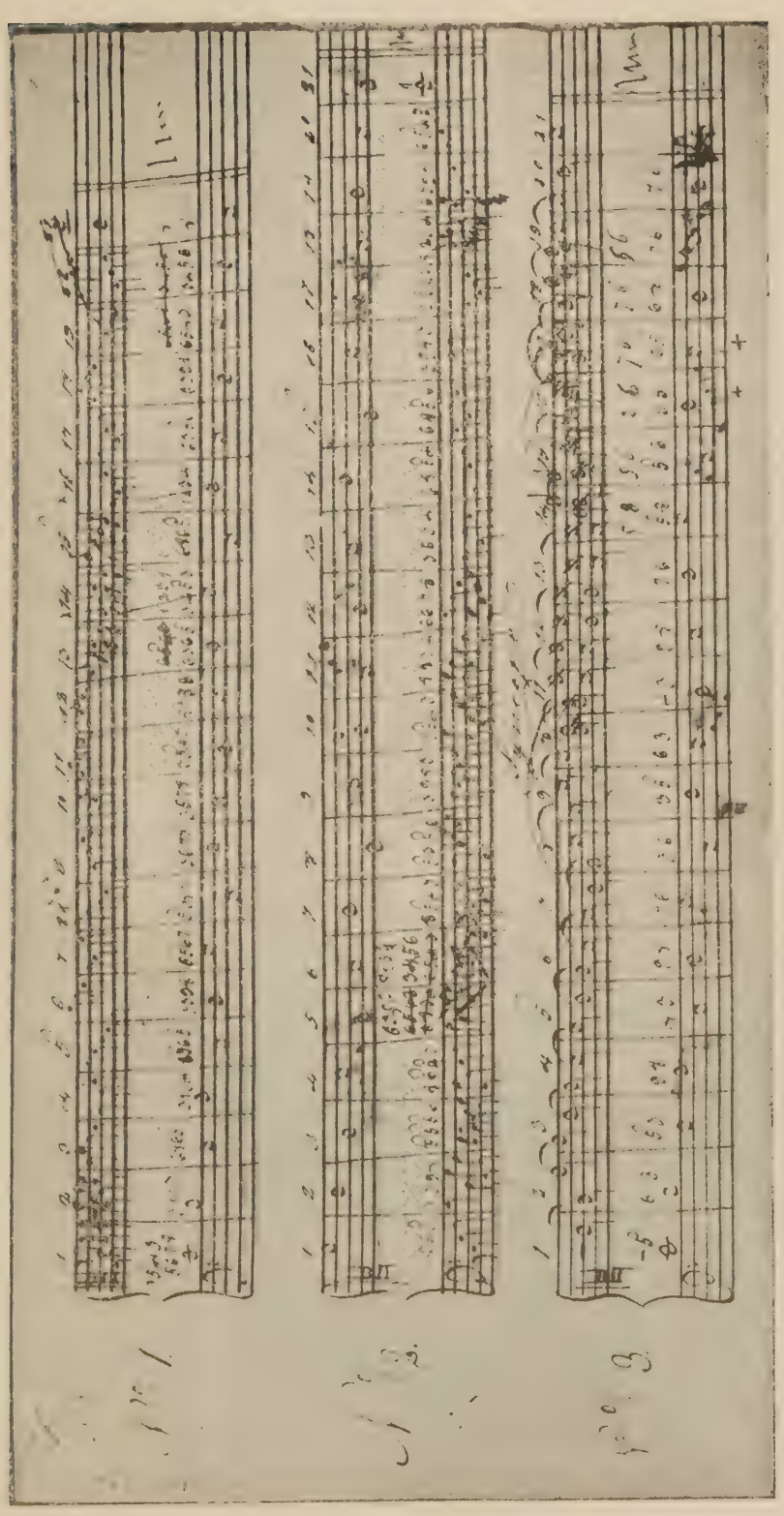
El 26 de marzo Gevaert felicitó a Monasterio por aquella designación, como se deduce por la copia de la anterior carta de éste a aquél. La epístola gratulatoria falta en el Epistolario. No será sin duda la única que corrió tan adversa ventura. Pero se conserva otra — en idioma francés — que está fechada el 22 de agosto del mismo año, y en la que Gevaert renueva su felicitación a Monasterio por aquella designación y por los programas recibidos que mostraban las beneficiosas actuaciones de la Sociedad de Cuartetos creada y dirigida por el nuevo Director de aquel centro docente. El viejo Director del Conservatorio de Bruselas manifestaba su satisfacción con esta frase : «Mon Dieu!; que l'Espagne a fait des progrès depuis 1850!!!» Continuaba diciendo que el Secretario del Conservatorio le enviaría todos cuantos documentos pudieran serle útiles, sin que faltasen los informes, reglamentos, etc., esenciales para el funcionamiento artístico del Conservatorio bruselense. Aprobaba el propósito de publicar anualmente un volumen análogo al de los *Anuarios*, pues sólo así subsistía una huella de la labor directa realizada; añadió, no sin cierto dolor, que en Bruselas faltaba una colección completa de los programas de conciertos y de distribución de premios celebrados bajo la dirección de Fétis. Tras esto, una noticia, que traduzco íntegramente : «Sarasate está aquí. Tocó ayer con un éxito y un entusiasmo incadescente en un concierto de la Asociación de Músicos en el Teatro de la Moneda. Es verdaderamente prodigioso, único. Me ha parecido aun más maravilloso — si es posible — que quince años atrás». El renglón de despedida revelaba un inextinguible afecto en su escueta brevedad : «Reçois toutes mes tendresses».

Así termina la última carta de Augusto Gevaert a Jesús de Monasterio. Estas líneas finales revelan cuán honda e inextinguible había sido esa amistad fraternal, iniciada cuarenta y dos años antes y mantenida con inquebrantable afecto, no obstante la distancia que durante lustros y lustros había impedido renovar aquellos paliques íntimos con los que las amistades se fortifican, ahuyentando las sombras de olvidos en los más de los casos.

* * *

Para epilogar esta selección de documentos epistolares es oportuno presentar unas notas bibliográficas en torno a las variadas facetas artísticas de don Jesús de Monasterio. J. Castro y Serrano publicó el folleto *Los Cuartetos del Conservatorio* (Madrid, 1866). Antotonio Peña y Goñi dio noticias sobre la infancia, adolescencia y formación musical de aquel artista en *La Ópera española y la música dramática en el siglo XIX* (obra publicada por entregas desde 1881 y concluida de imprimir en 1885). José Esperanza y Sola dedicó nota-

bles artículos a la labor de Monasterio, los cuales fueron recogidos en su obra póstuma *Treinta años de Crítica Musical* (Madrid, 1906, tres tomos). Un escritor que ocultó su nombre, su apellido y los de Monasterio en la portada que dice : *Un gran artista. Estudio biográfico por Saj* trazó una extensa biografía en un volumen de 334 páginas y expone que el tutor don Basilio Montoya «acompañó al huérfano a Bruselas, y allí le confió a la protección y cariño del gran maestro de maestros, Gevaert», sin entrar en más detalles, a diferencia de Peña y Goñi, el cual había reproducido una extensísima carta — escrita en idioma castellano — de Gevaert a Montoya y daba otras minuciosas noticias, respecto al mismo asunto. El autor del presente artículo publicó *Sinfonismos madrileños* (Madrid, 1954), ilustrándolo con diversos grabados, entre ellos el de la portada de la *Fantasía a grande orquesta sobre motivos españoles compuesta y respetuosamente dedicada a S.M. D.ª Isabel 2.ª*, obra estampada en Madrid, y el del programa del último concierto sinfónico de la Sociedad de Conciertos en su décimo año (18 de abril de 1875, a las dos en punto de la tarde) en el cual su director titular, Monasterio, dirigió, entre otras obras, la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, y el *Andante con variaciones de la Gran Sonata* (op. 47), para piano y violín, «arreglado para orquesta por Monasterio», concierto «cuyo producto — según consigna textualmente el programa — se destina a las señoras viudas de los militares fusilados en Olot y al Director de la Sociedad, señor Monasterio». Asimismo publicó, bajo el anagrama Jesús A. Ribó, el trabajo titulado *El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*, en «Academia» (Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, número trienal 1955-1957), y entre las numerosas cartas acogidas ahí existen varias que habían dirigido a nuestro gran violinista diversos músicos citados por Gevaert : Arrieta, Barbieri, Eslava, Fernández Arbós, Guelbenzu, Hernando, el Conde de Morphy, Sarasate y Valldemosa. Y en alguna de esas cartas, por cierto, asoma el nombre del eminente compositor hispanófilo François Auguste Gevaert.



Un ejercicio de contrapunto hecho por Monasterio con las correcciones de Gevaert

Gante y Junio 21 de 1853

Jesusín de mi alma, hemos arreglado el Sr Duchêne y yo de ir á Bruselas viernes próximo, para hablar al Sr Fischer respecto á mi misa de Requiem — la cual — [como bien sabes] él se ofreció á ejecutar á Ste Gudula. — A este efecto quisieramos que él viniese á Gante para oirla executar por los Melomanos, y para lograr esto no será inútil que Mr Fischer se convenza por sí mismo de que si la misa le gusta. — Ruégote pues, vayas á casa de Mr Fischer y preguntale á que hora podremos hablarle viérnes; si no estuviera en Bruselas ó si se debiese ausentar, hazmelo saber cuanto ántes, pues viernes por la noche debo estar de vuelta á Gante. = Haz tus prevenciones para venir con Huntoya lo mas pronto que sea posible, todos mis paisanos y en particular mi familia te esperan con la mayor ansia.

La familia de Mr Duchêne y la de Julio de Cock me encargan de sus recuerdos. — Haz los mios presentes á Dn Basilio. Te abraza con el mas vivo cariño tu amigo F. A. Gevaert.

Una carta autógrafa de Gevaert a Monasterio

Música popular y Música folklórica

Por Juan AMADES †

En las lenguas románicas la palabra *popular* es la adjetivación de la idea de pueblo y equivale, por lo tanto, a todo cuanto se refiere o pertenece al pueblo y a cuanto le es grato. La palabra folklórico, por su parte, es el adjetivo de folklore, o sea, de la ciencia que estudia el saber del pueblo; las dos ideas, pues, aunque algo semejantes, no son sinónimas, ya que mientras la primera equivale a lo consubstancial en el pueblo o a aquello que le es grato, la segunda encierra algo referente al pueblo considerado y estudiado científicamente desde el punto de vista del folklore; ambas ideas son bien diferentes. En estricto campo lingüístico, la música popular incluye toda idea de música referente al pueblo, así la que interpreta en sus cantos y danzas, como aquella conservada a través de una tradición multisecular, obra de artistas ignotos, asimilada, laborada y vibrada por incontables generaciones, como aquella de creación reciente, obra de autor conocido, difundida por orquestas y por discos, grata y simpática a sus oídos. La música folklórica es únicamente aquella aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y estudiada científicamente por éste. En rigor lingüístico, ahí está la diferencia entre ambas músicas.

Creemos que no debemos conducir el tema a un rudo problema lingüístico, sino a la realidad práctica de establecer el límite divisorio que separa las producciones musicales modernas de autor conocido que han alcanzado gran difusión, hasta el punto de ser conocidas y celebradas por todos, de las que nos han llegado hasta nosotros transmitidas oralmente de padres a hijos, de autor desconocido y mucho menos cantadas que las modernas, patrimonio tan sólo de los escogidos. Hasta ahora la ciencia no ha establecido el grado de antigüedad que debe alcanzar un documento para que pueda ser incorporado al corpus de los valores tradicionales ni las condiciones objetivas ni causales que determinen su aceptación como documento folklórico. Estas circunstancias son de determinación muy difícil, bien diversas y variables según los casos, y a menudo de orden más psicológico que material ni cronológico. Durante los cuarenta años que venimos dedicándonos a las investigaciones de la cultura tradicional en sus múltiples manifestaciones, han surgido diversas canciones

y algunas danzas, muchas de ellas de origen teatral y en menor escala del cinematográfico, propagadas por discos fonográficos, y más modernamente por la radio, las cuales han alcanzado el favor del pueblo en grado sumo y se han popularizado rápidamente, y durante un tiempo han sido cantadas por doquier entre la mayoría de las capas sociales. Estas canciones que fueron gratas al pueblo y, por lo tanto, populares, fueron efímeras y olvidadas con la misma facilidad con que se habían difundido, y hoy casi nadie se acuerda de ellas.

Durante once veranos consecutivos, comprendidos desde 1920 a 1931, dedicamos unas semanas especialmente a la búsqueda de música tradicional en laborioso y nada fácil trabajo de campo. Durante este tiempo recorrimos comarcas enteras comprendidas desde las altas y nevadas cumbres de los Pirineos hasta las tórridas playas castellonenses, y hemos consultado centenares de personas: pastores, campesinos, obreros, marineros, etc., que nos hicieron la gracia de hacernos partícipes del don de su saber humilde de valor eterno. Durante esta misión humanística, llamando casi de puerta en puerta, pidiendo una limosna de canción, anotamos más de diez mil melodías, entre las que figuran todas las especies de la música, desde la cantilena infantil incongruente en sus palabras y casi sin tonada, pero de imponderable valor etnográfico, hasta la pintura fonética y musical del canto de las aves; desde el pregón del vendedor callejero, hasta la danza instrumental extensa y compleja salida del rústico instrumento de un músico analfabeto de música. La casi totalidad de documentos que llevamos oídos y anotados de la tradición oral los hemos obtenido de más de una persona, y puede decirse que nunca son completamente coincidentes, y las más veces su diferencia es tanta, que constituyen verdaderas variantes y versiones distintas, llegando en algunos casos a constituir nuevos documentos, así literarios como musicales, tan sólo afines por tratarse de un mismo asunto, colmado de detalles diferentes y resuelto con elementos distintos. Este caso se da tan sólo en aquellos documentos que han alcanzado una transmisión oral cronológicamente larga y geográficamente extensa, cuya edad, por así decirlo, y cuya intensa propagación oral han dado lugar a la formación de variantes. Las canciones de creación reciente y fugaces a que nos hemos referido nunca ofrecen los cambios y mutaciones que caracterizan la música tradicional. La música no estimable folklóricamente, se presenta invariable, fiel a la fijación que le otorgara su autor, mientras que las producciones de sabor tradicional puede decirse que son infinitamente mutables y que varían en algo cada vez que las entona una persona diferente, puesto que la música, al igual que el habla, es intensamente anímica, cada uno imprime algo de sí en aquello que dice y en aquello que canta, y al igual que difícilmente pueden hallarse dos personas espiritualmente idénticas, tampoco pueden darse dos hablas y dos canciones absolutamente iguales; a menudo sus matices diferenciales son tan tenues, que escapan a la percepción de la técnica erudita y académica, que no posee aún formas materiales de transcribirlas sobre el papel ni regis-

trarlas en el pentagrama. Así como la filología afirma que existen tantas lenguas como seres pueblan el planeta dotados de la facultad de hablar, el folklore puede establecer que cada persona que canta espontánea e instintivamente, sin prejuicios académicos, impelida solamente por la emoción innata y natural del canto, posee un repertorio de canciones que le es bien propio, por semejantes que sean sus cantos con los de sus vecinos y parientes.

Mi madre cantaba unas 300 canciones que también cantamos nosotros, y que según nuestro deseo cantamos con la máxima fidelidad de como lo hacía ella. Al transportarlas al papel, así en sus palabras como en su tono, no puede registrarse la sutilidad de los matices que las diferencian; pero a nuestros oídos, así como al de los de reputados maestros que nos han escuchado a ambos, en plan de análisis científico, la diferenciación es bien evidente. Nuestros deseos de absoluta fidelidad a la palabra y al tono de mi madre se estrellaban contra la diferencia de sexo, la desigualdad de cultura y más que nada contra la imposible coincidencia de nuestra constitución espiritual. Si nosotros fuéramos padres y nuestros hijos hubieran asimilado nuestra herencia musical, ya no cantarían las mismas canciones del todo igual a como lo hacemos nosotros, y estarían ya mucho más distanciados de cómo las entonaba su abuela; a buen seguro no tanto que diera lugar a que las diferencias se hicieran perceptibles en la anotación. Para que el proceso de transformación resulte bien manifiesto precisa una trasmisión oral intensa en el tiempo y más aún en el ámbito, lo que presupone un cierto grado de antigüedad en los documentos.

Los documentos que llevamos transcritos de la tradición oral, los más inferiores en mérito, considerados literalmente, cuentan con más de un siglo de existencia y ofrecen bien pocas variantes, así en su texto como en su melodía. Entre los documentos melódicos una media docena de ellos ya figuraban entre el repertorio musical de los trovadores provenzales del siglo XIII. La melodía de una de las canciones tradicionales navideñas catalanas era ya popular en Francia en el siglo XVI, aplicada a un canto tabernario que ponderaba las delicias del vino. La tonada de otra graciosa canción asimismo navideña, cantada aún en Cataluña, constituía la marcha militar de los gloriosos tercios de Flandes, igualmente del siglo XVI. Un factor que inequívocamente acredita la antigüedad de un documento es la profusión de variantes. Del llamado *ball pla*, es decir, baile llano, nos son conocidas cerca de cien versiones melódicas y un sinnúmero de formas coreográficas. De la canción de la gentil porquera, común a los cancioneros catalán, provenzal, francés e italiano, poseemos cuarenta melodías completamente diferentes. Esta profusión presupone un arraigo secular en el fondo de la cultura tradicional.

Penetrar los misteriosos arcanos constitutivos de la música popular es más complejo de lo que parece a primera vista. Nosotros, después de una larga misión de búsqueda de música en la que habíamos anotado un millar de tonadas, al volver a nuestro hogar ávidos

de reposo, cada vez espontánea e indistintamente exclamábamos : ¡Cuánta más música tradicional oímos y anotamos, menos entendemos de ella! Establecer las características distintivas de la música tradicional es tarea nada fácil con explicaciones académica y universitarias. Es sólo adquirible a fuerza de práctica, al igual que el numismático con el tacto y a obscuras distingue la moneda legítima de la falsa. Quizá podría decirse que es la música anónima, aprendida inadvertidamente, trasmitida oralmente de padres a hijos, que cada uno asimila, y al revivificarla, cantándola, añade algo de sí, se la apropia sin dejar de ser de los demás; y esta música es distinguible por su diferenciación al cambiar de boca, pues aparece graciosa y gentil en boca de mujer y varonil en boca de hombre, fresca y lozana en las regiones montañosas y ruda y firme en las llanuras, y transparente y abierta junto a las orillas del mar, no obstante ser siempre la misma canción. Para reducir nuestro criterio a una forma más concreta, quizá podríamos decir que la música de valor tradicional es aquella de autor desconocido, de sabor antiguo y en especial la que ofrece variantes, circunstancias que la hacen estimable folklóricamente. Toda música que se aparte de estas características no es folklórica, y quizá mejor dicho no es tradicional, apelativo que nos parece más adecuado que el de popular, ya que últimamente se ha hecho confusionario este calificativo.

ÍNDICE

Páginas

Die Gradualien des dritten Modus und ihre musikalische Struktur, por Von Ferdinand Haberl. 3

Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical (continuación), por M. García Matos 27

Hieronymus' Epitel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen, por el doctor Hanoch Avenary 55

*Un Compositeur néerlandais à la Cour de Philippe II et de Philippe III, Nicolas Dupont (*1575-1623)*, por Paul Becquart 81

«Junco menudo», versión variante de un villancico publicado por Juan Vázquez, en 1551, por José Romeu Figueras 89

Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583), por el P. Andrés Llordén, O. S. A. 99

Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona, por Justo Sevillano 149

Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón : once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II, por Lothar G. Siemens Hernández 177

La música de los Araucanos, por Carlos Lavin 201

Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio, por José Subirá 217

Música popular y Música folklórica, por Juan Amades †..... 247

R. C.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XV

(1960)

BARCELONA, 1960

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

BARCELONA : EGIPCIACAS, 15

PUBLICACIONES

I. — MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

1. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos.** Vol. I. *Polifonía religiosa.* Por HIGINIO ANGLÉS, Director del I. E. de Musicología. Madrid, 1941, 2.ª ed. Barcelona, 1960 (154+182 págs.).

2. **La Música en la Corte de Carlos V,** con la transcripción del *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela,* de LUYS VENEGAS DE HENESTROSA (Alcalá de Henares, 1557). Por H. ANGLÉS, Director del I. E. de M. Barcelona, 1944. (205+217 págs.)

3. **Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela,** de LUYS DE NARVÁEZ (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1945 (59+91 págs.)

4. **Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco,** de JUAN VÁZQUEZ (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1946. (48+227 págs.)

5. **El Cancionero Musical de Palacio** (siglo XV). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Vol. I. Barcelona, 1947. (45+250 págs.)

6. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá de Henares, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER, colaborador del I. E. de M. Vol. I. Barcelona, 1948. (76+209 págs.)

7. **Tres libros de música en cifra para vihuela,** de ALONSO MUDARRA (Sevilla, 1546). Transcripción y estudio por E. PUJOL, colaborador del I. E. de M. Barcelona, 1949. (90+135 págs.)

8. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Ms. Bibl. Medinaceli, sign. n.º 13230. Transcripción y estudio por M. QUEROL, Secretario del I. E. de M. en Barcelona. Vol. I. Barcelona, 1949. (56+135 págs.)

9. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.** Vol. II. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1950. (26+154 págs.)

10. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. II. Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Barcelona, 1951. (34+210 págs.)

11. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. I : *Missarum Liber I* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1952. (73+314 págs.)

12. **Facultad orgánica,** de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (Alcalá, 1626). Transcripción y estudio por S. KASTNER. Vol. II. Barcelona, 1952. (32+276 páginas.)

13. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. II : *Motetes I-XXV.* Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1953 (38+202 págs.)

14. **El Cancionero Musical de Palacio.** Vol. III. Estudio preliminar por JORGE RUBIÓ. Introducción y edición crítica de los textos literarios por JOSÉ ROMEU FIGUERAS. (En prensa.)

15. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. III. *Missarum Liber II* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1954. (42+192 págs.)

16. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. I : *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). 1.ª parte. Transcripción por V. GARCÍA. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1955. (47+125 págs.)

17. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. IV. *XVI Magnificat* (Venecia, 1545). Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1956. (67+132 págs.)

18. **Romances y Letras a tres voces** (s. XVII). Ms. 1370-1372, Bib. Nac. Madrid. Transcripción y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1956. (55 + 126 págs.)

19. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. II. *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), 2.ª parte. Transcripción por V. García. Revisión y estudio por M. QUEROL. Barcelona, 1957. (21 + 78 págs.)

(Sigue en la 3.ª página de cubierta)

20. **Opera Omnia,** de CRISTÓBAL DE MORALES. Vol. V. *Motetes XXVI-L.* Transcripción y estudio por H. ANGLÉS. Roma, 1959 (22+164 págs.).

21. **Valderrábano, Enríquez de: Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas** (Valladolid, 1547). Transcripción y estudio por E. PUJOL. (En prensa.)

22. **Opera Omnia,** de FRANCISCO GUERRERO. Vol. III. *Motetes.* Transcripción por J. M.ª LLORENS CISTERÓ. (En preparación.)

II. — ANUARIO MUSICAL

Viene publicándose anualmente desde 1946.

III. — CATÁLOGOS MUSICALES

1. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS, Director del I. E. de M., y J. SUBIRÁ, Secretario del mismo Instituto en Madrid. Vol. I: *Manuscritos.* Barcelona, 1946. (XVIII+490 págs.)

2. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ. Vol. II: *Impresos.* Barcelona, 1949. (XVI+292 páginas.)

3. **Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.** Por H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ. Vol. III: *Impresos; Música práctica.* Barcelona, 1951. (XXIII+410 págs.)

IV. — MONOGRAFÍAS

1. **El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.** Por MARIUS SCHNEIDER, del I. E. de M. Barcelona, 1946. (472 págs., con numerosos ejemplos e ilustraciones.)

2. **El Quijote en la música.** Por VÍCTOR ESPINÓS, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Barcelona, 1947. (XIII+132 págs., con numerosas ilustraciones.)

3. **La danza de espadas y la tarantela:** *Contribución musical, etnográfico-arqueológica al problema de los ritos de medicina.* Por M. SCHNEIDER, del I. E. de M. Barcelona, 1948. (204 págs., con 72 ilustraciones y 32 ejemplos musicales.)

4. **El poeta-compositor de Iriarle y el cultivo español del Melólogo (Melodrama),** por JOSÉ SUBIRÁ. 2 vols. Barcelona, 1949 y 1950. (510 págs.)

5. **El teatro del Real Palacio** (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II, por JOSÉ SUBIRÁ. Madrid, 1950. (300 págs.)

V. — CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL

1. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. I. Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por MARIUS SCHNEIDER y JOSÉ ROMEU FIGUERAS. Barcelona-Madrid, 1951. (L+96+105 págs.)

2. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. II. Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por MARIUS SCHNEIDER y JOSÉ ROMEU FIGUERAS. Barcelona-Madrid, 1952. (99+180 págs.)

3. **Cancionero musical de la provincia de Madrid.** Vol. III Materiales recogidos por MANUEL GARCÍA MATOS. Edición crítica por J. TOMÁS y J. ROMEU FIGUERAS. Barcelona, 1960. (140 págs.)

MÚSICA HISPANA

Serie A: CANCIÓN POPULAR:

1. **Doce canciones populares españolas, con acompañamiento de piano,** por J. RODRIGO. Barcelona, 1952.

Serie B: POLIFONÍA:

1. **Cristóbal de Morales: Misa «De Beata Virgine»,** a cuatro voces mixtas. Transcripción por H. ANGLÉS, pbro. Barcelona, 1953.

2. **Antología polifónica española profana** (siglos XV-XVII), por MIGUEL QUEROL. (En prensa.)

Serie C: MÚSICA DE CÁMARA:

1. **P. Antonio Soler: III Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1952.

2 **Francisco Manalt: Sonatas n.ˢ I y II para violín y piano.** Transcripción y realización por J. A. DONOSTIA, Barcelona, 1955.

3. **P. Antonio Soler: I Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1956.

4. **P. Antonio Soler: II Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1957.

5. **P. Antonio Soler: IV Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1958.

6. **P. Antonio Soler: V Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1959.

7. **Francisco Manalt: Sonatas n.ˢ III y IV para violín y piano.** Transcripción y realización por J. A. DONOSTIA. Barcelona, 1960.

MB
30

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

Precio : 100 ptas.